



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



departamento de Dibujo
Universidad Politécnica de Valencia

Programa de Doctorado
**COMPONENTES EXPRESIVOS, FORMALES Y ESPACIO-TEMPORALES DE
LA ANIMACIÓN**

TESIS DOCTORAL
**AS ÁRVORES ESCULPIDAS DE ALBERTO CARNEIRO:
MATÉRIA E PAISAGEM NA CONFLUÊNCIA ENTRE GASTON BACHELARD E
A INSPIRAÇÃO TAOÍSTA.**

Presentado por: D. Rogério Taveira
Dirigido por: Dr. Ramón Gil Alcaide

Julho de 2010

À minha mulher Edite
e aos nossos queridos filhos Maria e Manuel.

AGRADECIMENTOS:

Ao escultor Alberto Carneiro, pela sua amabilidade e total disponibilidade para a concretização deste trabalho e pela magnífica *matéria prima* que tem fornecido.

Ao Ramón Gil, mais que um orientador, foi uma verdadeira voz sábia e amiga sempre presente.

À Carmen Lloret pela sua amizade, disponibilidade e simpatia.

À minha querida mulher Edite, sem a qual não teria sido possível realizar este trabalho, e aos nossos filhos Maria e Manuel que me guiam o caminho.

Aos meus amigos e família que me apoiaram ao longo desta jornada: Zepe, Jorge e Paula, Ansgar e Susana, Clara e José.

Ao Carlos pela rápida tradução.

À Catarina Rosendo pelo magnífico trabalho de recolha e edição dos textos do Alberto Carneiro.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN (Español)

MOTIVACIÓN DEL TRABAJO	10
INTERÉS DEL AUTOR	17
HIPÓTESIS	23
OBJETIVOS	26
ESTADO DEL ARTE	28
METODOLOGÍA	32
ESTRUCTURA DEL ESTUDIO	33

(Português)

INTRODUÇÃO

MOTIVACIÓN DEL TRABAJO	39
INTERÉS DEL AUTOR	46
HIPÓTESIS	52
OBJETIVOS	55
ESTADO DEL ARTE	57
METODOLOGÍA	61
ESTRUCTURA DEL ESTUDIO	62

1. LA IMAGINACIÓN DE LA MATERIA EN LA OBRA DE GASTON BACHELARD Y SU RELACIÓN CON ALBERTO CARNEIRO

1.1 EL PROCESO IMAGINATIVO EN GASTON BACHELARD	67
1.1.1 Imagen e imaginación	72
1.1.2 Imaginación de la resistencia	75
1.1.3 Imaginación de la intimidad	77
1.2 <i>PÖESIS</i>	83
1.2.1 La poesía en el Hombre	88
1.2.2 Poética como mundo infinito y atemporal	91
1.3 “LA POESIA DE LA MANO”	93
1.3.1 Dialéctica Herramienta y materia	97
1.3.2 La devolución de las energías trabajadas	99
1.4 MATERIA E ALQUIMIA	103

1.4.1 El árbol y la imaginación de los elementos en Gaston Bachelard	107
1.4.1.1 El agua, elemento primordial	111
1.4.1.2 El fuego y el árbol combustible	115
1.4.1.3 El aire y el árbol aéreo	119
1.4.1.4 La tierra, la raíz, el vino y la vid de los alquimistas	122
1.4.2 La alquimia	126
1.4.2.1 El alquimista, como metamorfoseador de la matéria	128
1.4.2.1.1 Bernini, el alquimista del momento eternizado	130
1.4.2.1.2 Brancusi y la fuerza de la acción	134
1.4.2.1.3 Beuys y la alquimia del chamán	137
1.4.2.2 Bachelard y la escultura	140
2. LA INSPIRACIÓN TAOÍSTA EN LA OBRA DE ALBERTO CARNEIRO	142
2.1 VIAJE A ORIENTE	142
2.1.1 Laozi, Zhuangzi y Lie Zi	149
2.1.2 Shitao	155
2.1.3 La pintura china de paisaje	159
2.2 ARTE Y VIDA: “PARÁBOLA DE LA CREACIÓN”	161
2.2.1 Incomplitud y no-acción	166
2.2.2 Vacío y Plenitud	170
2.2.2.1 Soplo vital	178
2.2.2.2 Vacío medio	184
2.2.3 Inmanencia: poesía y caligrafía	188
2.3 NATURALEZA Y PAISAJE	196
2.3.1 Montaña y río	201
2.3.1.1 Materia	204
2.3.1.2 En las arterias del Dragón	207
2.3.2 Creación artística como espacio de abolición de la objetualidad	212
2.3.2.1 Forma y no-forma	214
2.3.2.2 Forma constante y principio constante	217
2.3.2.3 No-objetualidad	220
3. CASOS DE ESTUDIO:	
LA OBRA DE ALBERTO CARNEIRO A LA LUZ DE LA FILOSOFÍA POÉTICA	
DE GASTON BACHELARD Y DE LA INSPIRAÇÃO TAOÍSTA	223
3.1. <i>Una Columma sin Fin</i> , Tola e Ocomé, 1999-2000	224

3.2. <i>Señales y Sabiduría de la Floresta</i> , Buxo, 2000-01	230
3.3. <i>Sobre los Ríos I</i> , Tola, 1996-98	237
3.4. <i>Agua y Fuego</i> , Nogueira, 2003	245
3.5. <i>Árbol de la Vida</i> , Mandarineiro, 1998-2000	248
3.6. <i>Cuerpo Mandala</i> , Mogno, 1995	254
3.7. <i>Sobre un Hai-ku de Bashô escrito en Ise</i> , Ocomé, 1996-2001	258
3.8. <i>Tres Árvores y la Floresta</i> , Castaño, 2000-05	264
CONCLUSIONES (Español)	271
CONCLUSIONES	282
BIBLIOGRAFÍA	292
ANEXO 1	
UN ÁRBOL ES UNA OBRA DE ARTE CUANDO ES RECREADO EN SI MISMO COMO CONCEPTO PARA SER METÁFORA, por Alberto Carneiro, 1992	320
ANEXO 2	
LO SUTIL EN LA CREACIÓN: EL MÉTODO NO-MÉTODO, por Alberto Carneiro, 1994	325
ANEXO 3	
<i>La Historia del Plantador de Árboles Guó Camelo.</i> Liu Zong-yuan (775-819)	330
ANEXO 4	
DINASTÍAS CHINAS	332
ANEXO 5	
<i>Wen-xin diao-long</i> de Liu Xie [<i>Dragon sculpté sur le coeur du wen</i>]	333
ANEXO 6	
Conversación en la Ventana. En el estudio del escultor Alberto Carneiro en S. Mamede de Coronado, 20 de Junio de 2010	335

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN (Español)

MOTIVACIÓN DEL TRABAJO	10
INTERÉS DEL AUTOR	17
HIPÓTESIS	23
OBJETIVOS	26
ESTADO DEL ARTE	28
METODOLOGÍA	32
ESTRUCTURA DEL ESTUDIO	33

INTRODUÇÃO

MOTIVAÇÃO DO TRABALHO	39
INTERESSE DO AUTOR	46
HIPÓTESE	52
OBJECTIVOS	55
ESTADO DA ARTE	57
METODOLOGIA	61
ESTRUTURA DO ESTUDO	62

1. A IMAGINAÇÃO DA MATÉRIA NA OBRA DE GASTON BACHELARD E SUA RELAÇÃO COM ALBERTO CARNEIRO	67
1.1 O PROCESSO IMAGINATIVO EM GASTON BACHELARD	68
1.1.1 Imagem e imaginação	72
1.1.2 Imaginação da resistência	75
1.1.3 Imaginação da intimidade	77
1.2 <i>PÖESIS</i>	83
1.2.1 A poesia e o Homem	88
1.2.2 Poética como mundo infinito e atemporal	91
1.3 “A POESIA DA MÃO”	93
1.3.1 Dialéctica ferramenta e matéria	97
1.3.2 A devolução das energias trabalhadas	99
1.4 MATÉRIA E ALQUIMIA	103

1.4.1 A árvore e a imaginação dos elementos em Gaston Bachelard	107
1.4.1.1 A água, elemento primordial	111
1.4.1.2 O fogo e a árvore combustível	115
1.4.1.3 O ar e a árvore aérea	119
1.4.1.4 A terra, a raiz, o vinho e a videira dos alquimistas	122
1.4.2 A alquimia	126
1.4.2.1 O alquimista, como metamorfoseador da matéria	128
1.4.2.1.1 Bernini, o alquimista do momento eternizado	130
1.4.2.1.2 Brancusi e a força da acção	134
1.4.2.1.3 Beuys a alquimia do xamane	137
1.4.2.2 Bachelard e a escultura	140
2. A INSPIRAÇÃO TAOÍSTA NA OBRA DE ALBERTO CARNEIRO	142
2.1 VIRAGEM A ORIENTE	142
2.1.1 Laozi, Zhuangzi e Lie zi	149
2.1.2 Shitao	155
2.1.3 A pintura de paisagem chinesa	159
2.2 ARTE E VIDA: “PARÁBOLA DA CRIAÇÃO”	161
2.2.1 Inacabamento e não-acção	166
2.2.2 Vazio e Plenitude	170
2.2.2.1 Sopro vital	178
2.2.2.2 Vazio médio	184
2.2.3 Imanência: poesia e caligrafia	188
2.3 NATUREZA E PAISAGEM	196
2.3.1 Montanha e rio	201
2.3.1.1 Matéria	204
2.3.1.2 Nas artérias do Dragão	207
2.3.2 Criação artística como espaço de abolição da objectualidade	212
2.3.2.1 Forma e não-forma	214
2.3.2.2 Forma constante e princípio constante	217
2.3.2.3 Não-objectualidade	220
3. CASOS DE ESTUDO:	
A OBRA DE ALBERTO CARNEIRO À LUZ DA FILOSOFIA POÉTICA DE GASTON BACHELARD E DA INSPIRAÇÃO TAOÍSTA	223
3.1. <i>Uma Coluna sem Fim</i> , Tola e Ocomé, 1999-2000	224

3.2. <i>Sinais e Sabedoria da Floresta</i> , Buxo, 2000-01	230
3.3. <i>Sobre os Rios I</i> , Tola, 1996-98	237
3.4. <i>Água e Fogo</i> , Nogueira, 2003	245
3.5. <i>Árvore da Vida</i> , Tangerineira, 1998-2000	248
3.6. <i>Corpo Mandala</i> , Mogno, 1995	254
3.7. <i>Sobre um Hai-ku de Bashô escrito em Ise</i> , Ocomé, 1996-2001	258
3.8. <i>Três Árvores e a Floresta</i> , Castanheiro, 2000-05	264
 CONCLUSIONES (Español)	 271
 CONCLUSÕES	 282
 BIBLIOGRAFIA	 292
 ANEXO 1	
UMA ÁRVORE É UMA OBRA DE ARTE QUANDO RECRIADA EM SI MESMA COMO CONCEITO PARA SER METÁFORA, por Alberto Carneiro, 1992	320
 ANEXO 2	
O SUBTIL NA CRIAÇÃO: O MÉTODO NÃO-MÉTODO, por Alberto Carneiro, 1994	325
 ANEXO 3	
<i>A História do Plantador de Árvores Guó Camelo.</i> Liu Zong-yuan (775-819)	330
 ANEXO 4	
DINASTIAS CHINESAS	332
 ANEXO 5	
<i>Wen-xin diao-long</i> de Liu Xie [<i>Dragon sculpté sur le cœur du wen</i>]	333
 ANEXO 6	
Conversa à Janela. Na oficina do escultor Alberto Carneiro em S. Mamede do Coronado, 20 de Junho de 2010	335

INTRODUCCIÓN

MOTIVACIÓN DEL TRABAJO

Un árbol es una obra de arte cuando es recreado en sí mismo como concepto para ser metáfora.
Alberto Carneiro, 1992.

Contacté por primera vez con el escultor Alberto Carneiro en Septiembre de 2001, durante la exposición retrospectiva que le dedicó el Centro Gallego de Arte Contemporáneo. En ese momento me encontraba realizando un film interactivo sobre la obra del arquitecto Álvaro Siza Vieira, y en ese contexto fue posible entrevistar a Alberto Carneiro y registrar en vídeo la conferencia que allí realizó así como una visita guiada a las obras expuestas.

Sus obras contrastaban profundamente con el espacio blanco diseñado por Álvaro Siza pero al mismo tiempo existía una sintonía inquietante. Algo que se encontraba más allá de esa primera percepción. Existía un verdadero diálogo entre las dos obras y los dos creadores. Más tarde, al trabajar profundamente en el material filmado, verifiqué que el diálogo se establecía a través de la actitud *poética* de ambos autores. La arquitectura es un poema constituido por el encadenamiento de diversas metáforas referidas a la ciudad de Santiago de Compostela donde se inserta el museo. La decodificación de sus aspectos simbólicos y formales se encuentran en el fronterizo Convento de San Domingo de Bonaval (Sec. XV a XVIII) y en el recorrido del jardín¹, también objeto de recuperación por el arquitecto Siza, que conservó los dispositivos colectores y distribuidores de agua, el antiguo cementerio y una zona de robledal.

Las obras del escultor Alberto Carneiro apelaban a otro sentido poético anterior a la urbanización y a la civilización. Promovían la imaginación referenciándola hacia formas y elementos naturales. Apelaban a nuestro *yo primitivo*, al contacto, dependencia y contemplación de la *cosa* anterior e interior a nosotros. A esa poesía de elementos y símbolos, Alberto Carneiro agregó un dispositivo expositivo dialogante, “contorneando algunas restricciones espaciales de forma imperceptible”². Su

¹ En el jardín existe una escultura de Eduardo Chillida que, según Álvaro Siza (en una charla no grabada en Marzo de 2005) “dialogó con la arquitectura del museo de forma sabia”. El arquitecto subrayó el entendimiento que Chillida tenía, no sólo de las cuestiones espaciales inherentes a la escultura, sino también por la comprensión que demostró en la lectura del edificio, al decidir colocar su escultura en un diálogo de complementariedad: “Mi escultura es el pedazo que le falta al edificio” dice el escultor. Chillida se refería al ángulo del edificio que se proyecta sobre el jardín a través de una pequeña terraza.

² Alberto Carneiro, en entrevista grabada el 27 de Septiembre de 2001.

intervención en el *hall* de entrada del Centro Gallego de Arte Contemporáneo en aquel Septiembre de 2001, mostraba una relación con el espacio existente que hacía vincular todo el conjunto de un modo profundo. Las cuatro piezas expuestas en este espacio blanco, de luz variada y controlada por un conjunto de aberturas en diferentes altimetrías, eran de madera esculpida pero que hablaban del cuerpo, del viento, del fuego, de la tierra y del agua. De la presencia, ahora ausente, de un cuerpo que había liberado aquellos elementos de su condición natural para transformarlos en símbolos, en arte. Ya no eran árboles, eran esculturas que metaforizaban árboles, aire, fuego, tierra y agua.



Fig.1 – Exposición retrospectiva en el Centro Gallego de Arte Contemporánea, 2001.

Más tarde, en Marzo de 2005, volví a encontrarme con el escultor Alberto Carneiro en el Museo de Serralves³ para mostrarle los extractos del film en que él aparecía. Ese día conversamos durante tiempo y le hablé de mi interés en realizar un film sobre su proceso de creación artística.

Postergado hasta ahora, el proyecto fue, entretanto, ganando cuerpo. La lectura que tenía hecha de su obra se hizo más profunda. El film se inició en el verano de 2008, con el registro en vídeo del escultor trabajando en su estudio. Este film no tiene todavía una fecha final prevista: irá aconteciendo.

De la profundización de las cuestiones creadas por la obra de Alberto Carneiro nació también el deseo de desarrollar, en un estudio de cariz académico, su relación *poética* con la materia, sobretudo en el trabajo con el árbol. Es, esencialmente, nuestra propuesta de *tesis doctoral*. Nos interesa y nos intriga un trabajo que respeta, en la mayor parte de los casos, la referencia a la materia de origen, pero que busca en esa misma materia y en las ligaciones imaginativas otras significaciones.

La lectura de la obra de Gaston Bachelard influenció de forma decisiva la comprensión de los fenómenos que nos proponemos estudiar relativos a *la poética de la materia*. Verificamos también la importancia de la obra de este pensador, no sólo en Alberto Carneiro, sino también en otros artistas como es el caso del escultor Eduardo Chillida quien refiere en sus *Escritos*:

Conocía a Bachelard a través de sus libros y cuando Aimé Maeght me preguntó que quién querría que escribiera en mi primer catálogo, en el año 1956, inmediatamente lo nombré. Fue casi un milagro que aceptara hacerlo, pero después de conocerme escribió un texto, "El cosmos del hierro", que me emocionó. Volví a releer su obra todavía con más interés y con más profundidad y he sacado muchas consecuencias nuevas que no había sacado antes, cosa que me ha pasado con otros autores, porque la cultura es universal.

CHILLIDA, Eduardo (2005), pág.93

Dos experiencias transcendentales, acontecidas en momentos diferentes, me despertaron el interés por cuestiones artísticas que encuentran resonancia en la obra de Alberto Carneiro y que podemos resumir como la experiencia de la materia a través del cuerpo. En un primer momento el descubrimiento del proceso creativo de Richard Long a través del documental *Stones and Flies: Richard Long in the Sahara (1989)*

³ También diseñado por el arquitecto Álvaro Siza. El Museo realizará una exposición retrospectiva de la obra de Alberto Carneiro en 2011.

realizado por Philip Haas y, más tarde, la retrospectiva de la obra de Mark Rothko realizada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1999. Ambas experiencias vinieron a reforzar un alejamiento operativo definitivo en relación a nuestra área de formación: la arquitectura. Si, por un lado, continuaban presentes las cuestiones espaciales a través de la relación del cuerpo con las materias, en uno o más planos, por otro lado surge el deseo de que, en nuestro caso, esa relación no esté sujeta a premisas programáticas ni a condicionantes de orden técnico. De aquí vino la necesidad de reformular nuestra introspección en las cuestiones artísticas, y hacer un trasvase progresivo desde nuestra área de formación hacia la de las artes plásticas, a la cual nos encontramos ligados no sólo a través de la experiencia profesional, sino también por nuestra actividad docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa en el área de los nuevos *media*.

Fue aquí donde constatamos el profundo alejamiento de las cuestiones poéticas⁴ en los procesos artísticos. El desinterés o el desconocimiento absoluto de cuestiones antropológicas fundamentales para nuestro posicionamiento en el mundo natural, y específicamente en el del arte, nos llevaron a reforzar el interés por estas materias y la posibilidad de poder consubstanciarlas.

Nuestra formación en arquitectura nos permitió contactar con arquitectos que, a pesar de los condicionantes inherentes a la práctica profesional, incluyen cuestiones de interpretación poética en sus obras, lo que genera la incompreensión y hasta el rechazo de las mismas por parte del gran público. Parte de esta incompreensión proviene de la velocidad a la que los destinatarios están sujetos en el consumo de los productos culturales. Este hecho provoca la aceptación o rechazo de los diversos planteamientos con criterios apenas basados en la acción más o menos potente del *marketing*, o bien en la intuición poco o nada instruida y ya completamente condicionada por modelos divulgados por los *mass media*. Nuestra experiencia profesional confirma este panorama. Nos fueron rechazadas dos propuestas de series de programas documentales sobre arte, artistas e arquitectos portugueses por la Televisión Portuguesa en su canal de servicio público cultural. Los proyectos fueron considerados muy interesantes pero, ¡no encajaban en la programación! Creemos que una televisión pública debe ser y hacer eso mismo: prestar servicio público. Debería proveer al espectador de herramientas que posibilitasen un mayor conocimiento de las cuestiones creativas, artísticas y arquitectónicas⁵.

⁴ Tal como fue referido por MICHAUD, Yves (2003).

⁵ Semejanza de aquello que Gerry Schum realizó para su "Television Gallery" con los dos programas emitidos: *Land Art* 1969 y *Identifications* 1970.

Ya en 1985, Italo Calvino escribía en la conferencia para Harvard⁶ *Visibilidad*, que tenía decidido incluir en su lista de valores, la defensa del poder de *pensar* por imágenes, con ojos cerrados, haciendo surgir colores y formas sólo por el alineamiento de caracteres alfabéticos, alertando además sobre el peligro de perder esta “facultad humana fundamental”⁷, dada la cantidad de imágenes fragmentarias que se acumulan en nuestra memoria y que se hacen indiscriminables de nuestra propia experiencia.

La propagación de imágenes desde los años 80 hasta nuestros días ha sido vertiginosa. Por todos lados existen imágenes. Muchos edificios ya son proyectados para ser imágenes. Para ser fotografías o símbolos de marcas culturales o empresariales, aplanando las capacidades comunicativas de una narrativa tridimensional. De un modo general, como refiere Yves Michaud⁸, los artistas y las obras de arte cambiaron su modo operativo: ya no les importa representar, significar o simbolizar, pretenden apenas producir directamente experiencias intensas y particulares. El arte fotográfico es un caso evidente, que pese a haber surgido a partir de los años 70 como una nueva forma de comunicación artística, recorriendo y re-cuestionando el papel de la historia del medio fotográfico, no consigue resistir a este achatamiento de significación y habiendo llegado a convertirse en un arte de objetos que operan a partir de auto-significación. Evidentemente, existen ejemplos que contrarían la tesis de Michaud, pero representan, de facto, un porcentaje cada vez mas reducido de artistas.

Es curioso observar que ya en 1948 Gaston Bachelard refería que “estamos en un siglo de imágenes. Para bien o para mal, estamos mas que nunca sujetos a la acción de la imagen.”⁹ Pero la muestra más evidente en nuestro ámbito del alejamiento de la poesía, es el bajo consumo de literatura, sea esta en prosa o en verso, por parte de la mayoría de los portugueses. No podemos dejar de recordar que tenemos un pasado riquísimo en la poesía literaria. Como destacó Fernando Savater¹⁰, uno de los problemas reside en la inclusión de obras difíciles e incomprensibles en los programas curriculares de la enseñanza secundaria. De esta forma, llegados a la Universidad, el rechazo de cualquier referencia poética, literaria o material, es una constante.

(<http://www.tate.org.uk/britain/artistsfilm/programme4/>) Nov. 2009.

⁶ Ítalo Calvino moriría antes de dictar las 6 conferencias, de las cuales dejó apenas 5 redactadas, editadas posteriormente en el libro intitulado *Lezione Americane – Sei Proposte per il Prossimo Millennio*. CALVINO, Ítalo (1988).

⁷ Idem, pág.112.

⁸ MICHAUD, Yves (2003).

⁹ BACHELARD, Gaston (1948a), pág.5.

¹⁰ SAVATER, Fernando (2006), (<http://www.youtube.com/watch?v=c6Cw8c851Jg>).

Pensamos que en un área donde no existen, en la mayoría de los casos, condicionantes programáticos, es imperativo recordar que las metáforas, las alegorías, la simbología son elementos base da comunicación humana desde tiempos inmemoriales y que constituyen, en sí, la base del pensamiento imaginativo.

Pretendemos, pues, hacer una relación directa entre las cuestiones teórico/poéticas formuladas principalmente a partir de la obra de Gaston Bachelard y su conformación material a través de un ejemplo concreto. Un escultor que trabaja, como el mismo refiere, “la floresta o la montaña”¹¹ en su obra en madera y piedra respectivamente.

Aunque la obra del escultor Alberto Carneiro mantenga, desde el inicio, un proceso coherente en las diferentes formas y materias utilizadas, nos dedicaremos solamente a su trabajo sobre el árbol. Esto es debido no solamente a las razones de delimitación de nuestro estudio, sino también porque defendemos que es ahí donde el artista alcanza su máxima expresión en la ligazón con los fenómenos teóricos a explorar. La obra que vamos a tratar aquí es, tal como Rilke¹² dice acerca de la obra de Rodin, una obra que lleva años creciendo y continúa creciendo como un bosque, sin perder ni una hora.

Otra cuestión que nos parece importante es que Alberto Carneiro trabaja la escultura de forma esencial, en aquello que es la historia de la escultura. En la mayor parte de su obra, sobretudo en aquella sobre la cual nos vamos a asomar, el esculpir es un acto de sustracción. Se trabaja por sucesivos desgastes de la materia original hasta alcanzar un punto en que la expresión gane cuerpo. Si en la tradición escultórica sobre piedra o madera, la expresión se encontraba ligada a cuestiones formales distantes de la propia materia, la evolución de la especificidad de este arte vino a traer otras cuestiones que resultan en la abertura total del campo de acción para los escultores. Más allá de que las materias se han diversificado y haber sido re-encontrada la naturaleza no-humana, la escultura se separó también, en innumerables casos y sobretudo a partir de la *modernidad*, de esa idea de origen de construir por sustracción. Al contrario de la pintura que continúa trabajando por adición a un plano inicial, la escultura evolucionó en sentidos tan diversos que, contemporáneamente, no posee un campo delimitado de acción.

¹¹ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.32.

¹² RILKE, Rainer Maria (1907), pág. 11.

Alberto Carneiro trabaja en este sentido la escultura de forma clásica teniendo en cuenta apenas la cuestión de la sustracción de la materia. En todo el resto, su forma de expresión se rige por la necesidad interior de intentar explicar el universo. El mismo hecho de cavar la materia gana una nueva dimensión a la luz de esta búsqueda poética.

La materia que es sustraída no es la que está *de más*, como en Miguel Angel, para descubrir una figura¹³ que se encuentra escondida. No existe una figura escondida y nada está de más. Es preciso excavar el árbol para descubrir secretos sin forma definida y obtener respuestas encerradas por el tiempo en el interior de estos seres. Esto hace que el proceso se realice de forma dialogante.

Imaginamos un diálogo entre estos dos seres, escultor y árbol, en que a cada pregunta el árbol apenas indicase un camino. El escultor sigue la pista provisto de sierra y escoplo. Después de este recorrido, se siguen otros hasta alcanzar el punto en que el árbol se silencia. No existen más caminos en ese diálogo. La obra, en su fase de trabajo manual, termina. Es el punto en que un diálogo se cierra y otro nace, entre la obra (*devenir árbol del escultor*) y los adquirentes de la misma.

Surge de esta estructura dialógica, el que la obra no se haga recurriendo a proyectos, no se prevee. No existe una visión previa. *En una imagen poética no hay proyecto*, como Gaston Bachelard escribió¹⁴. Ella surge con *un movimiento del alma*¹⁵. El único designio en este proceso escultórico es el de encontrar¹⁶ y no buscar, citando la famosa frase de Picasso. En este sentido el arte es una búsqueda de la que testimonia no el producto final, sino la duración del propio proceso de surgimiento de la obra. Es en este proceso metamórfico de la materia y del artista, donde se alcanza una cuestión final unificadora, constituyendo ésta, la obra, en su conformación final.

¹³ GOMBRICH, E.H. (1950), pág.313.

¹⁴ BACHELARD, Gaston (1957), pág.6.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Como Kandinsky escriba en su *Über das Geistige in der Kunst*: “La de teorías. Ella sabe expresar cosas al artista, que éste, en el momento, no siempre puede comprender. La *voz interior del alma* le revela cual es la forma conveniente y donde la debe procurar («naturaleza» exterior o interior). Todo artista que trabaja según la intuición sabe cómo la forma que concibió puede del modo mas inesperado decepcionarlo, y cómo otra la substituye automáticamente. Boecklin diría que la verdadera obra de arte debía nacer como una gran improvisación. En otros términos, concepción, construcción, composición son grados que conducen al objetivo – un objetivo por veces sorprendente también para el artista.” KANDINSKY, Wassily (1954), pág.115-6, nota 6.

INTERÉS DEL AUTOR

Alberto Carneiro es uno de los nombres indiscutibles de la escultura contemporánea portuguesa. Con un trayecto artístico que comienza bastante temprano, a los diez años en un taller de santero, Alberto Carneiro definió su camino a partir de la adopción de la escultura como territorio de expresión e individualización, habiendo rechazado su entrada al seminario y, más tarde, estableciendo su propio taller. En 1954 inicia el curso nocturno de Escultura de la Escuela Soares dos Reis en Porto.

Su necesidad de conocimiento no encuentra respuesta en la enseñanza académica que entonces se practicaba en la Escuela Superior de Bellas Artes de Porto que frecuenta de 1961 a 1965. A pesar de eso, gana diversos premios entre 1962 e 1968. Este período culminó con el Premio Nacional de Escultura. Inicia en ese mismo año el Advanced Course in Sculpture en la Saint Martin's School of Art, en Londres bajo la dirección del escultor Anthony Caro, que había sido alumno y asistente de Henri Moore. Tampoco aquí encuentra libertad para desarrollar un trabajo personal, encontrándose más de una vez en el academicismo¹⁷ que aún hoy rechaza.

Su permanencia en Londres será, entretanto, decisiva. Debemos primero recordar que en 1968 vivíamos en Portugal bajo el régimen político dictatorial de Salazar. Alberto Carneiro encuentra en Londres una situación absolutamente distinta, un período de experiencia vivencial totalmente nueva. Uno de los hechos referidos por Alberto Carneiro¹⁸ es el de poder andar descalzo por la ciudad y la percepción que eso le dio de aquel lugar. Las experiencias táctiles son, además, referidas en diversas ocasiones por el escultor como momentos de experiencia intensa con el mundo.

Es en Londres donde sufre su primera anamnesis (reminiscencia). Este momento es registrado con absoluto rigor: el día 12 de Diciembre de 1968 a las 14.30h, en su cuarto. Esta anamnesis, donde revive una experiencia de infancia, será la base de su obra *O Canavial: memória-metamorfosis de um corpo ausente*¹⁹ (*El cañaveral:*

¹⁷ En este caso el academicismo se refiere a otro proceso material y formal en relación a la Escuela de Porto, ya que Anthony Caro abrió la escultura británica a nuevos planteamientos formales después de una visita a los Estados Unidos de América en 1959. Entretanto, la rigidez de un único sentido en la creación plástico continuaba siendo opresivo para Alberto Carneiro.

¹⁸ En un documental sobre Alberto Carneiro de Catarina Rosendo y Olga Ramos con el título *Difícilmente lo que habita cerca del origen abandona el lugar* presentado en el DocLisboa 2008 – VI Festival Internacional de Cinema Documental, Culturgest. Edifício Sede de la Caixa Geral de Depósitos

¹⁹ Catarina Rosendo, defiende en su tesis de licenciatura *Alberto Carneiro – Primeiros anos (1963-1975)*, publicada posteriormente en libro, que este será el momento de surgencia del escultor: “(...) mas que ser el origen de un discurso autoral, es la redescubierta y la recreación de la identidad de Alberto Carneiro en

memoria-metamorfosis de un cuerpo ausente) (fig.2). A partir de aquí Alberto Carneiro encuentra, en la vivencia de su infancia en la zona rural do Coronado, la ligazón al mundo que buscaba a través de su trabajo.

Las raíces de esta obra y de este hecho psíquico deben, entretanto, como el propio escultor destaca, ser encontradas anteriormente a su permanencia en Londres. Según él, su ida a Londres se debió a su insatisfacción, corporizada en una crisis personal, a la relación todavía no satisfactoria que tenía con la escultura. Desde 1965, después de la lectura de Gaston Bachelard, el escultor intuía que el futuro de su arte estaba *enterrado en algún lugar* dentro de sí mismo. Le faltaba conseguir hacer la síntesis entre la “función de lo real” y la “función de lo irreal”²⁰, entre lo consciente y lo inconsciente de modo satisfactorio. O sea que el escultor había encontrado la vía²¹ a través de la cual se podía expresar artísticamente, pero todavía no había conseguido dar forma²² a su “imaginación poética”.

La importancia de la obra *O Canavial...* reside precisamente en la liberación de las cuestiones técnicas de la escultura facilitando el tránsito hacia una obra más enraizada en el hombre y menos en las cuestiones virtuosas de una práctica completamente dominada²³.

cuanto valor base de una narrativa en que la subjetividad se sobrepone y satura la pretendida realidad objetiva de las cosas del mundo.” ROSENDO, Catarina (2007), pág.109.

²⁰ BACHELARD, Gaston (1957), pág.18.

Gaston Bachelard refiere estas dos propiedades del psiquismo humano como la base de una imaginación poética.

²¹ “La materia y mi vida con ella en la formulación de mi propio ser. La naturaleza sueña en mis ojos desde la infancia. ¿Cuántas veces me adormecí entre las hierbas? Mi primera casa fue encima del cerezo que hoy es una escultura. Entre mi cuerpo y la tierra hubo siempre una identidad profunda. La floresta o la montaña que yo trabajo en un tronco de árbol o en un bloque de piedra son parte integrante de mí ser. Mi trabajo es siempre una apropiación totalizadora de la materia recreada a dos niveles: de la posesión bruta a través del furor existencial de los sentidos y de la posesión mental por la necesidad de reencontrarme en las raíces de mi mismo. Si mi mano agarra un pedazo de tierra, reveo en la inmensidad de mi: la ancestralidad y la futuridad.” 5 de Mayo de 1965. CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.53.

²² A este respecto Alberto Carneiro escribe el 18 de Setiembre de 1967:

“El momento de crisis es ya largo. La necesidad de pasar a un nuevo estadio de relaciones con el mundo a través de mi trabajo se torna imperiosa. Estoy más cerca del origen pero todavía no suficientemente libre de mis muertos. No es fácil descargar lo superfluo de mi propia cultura. Este furor en apropiarme de las cosas simples choca con la tendencia refleja y todavía no dominada de las manifestaciones barrocas. Tengo que encontrar el árbol de los frutos sazonados a la sombra del cual jugué.” CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.54.

²³ Encontramos una cuestión semejante en el recorrido de Brancusi cuando este hizo el tránsito para la talla directa en la madera teniendo que reaprender a esculpir, ya que hasta ahí su lenguaje era dominado por principios académicos.



Fig.2 - *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, 1968.

A partir de este momento la obra de Alberto Carneiro va a desenvolverse en una relación íntima con la materia, siendo dada la primacía a ese contacto y no a la forma de expresarlo. Alberto Carneiro referirá en diversas ocasiones que la escultura es su existencia, en el sentido en que ésta le permite la realización de una exteriorización de su mundo de creación trabajado a partir del cuerpo y de la materia²⁴. Así, Alberto Carneiro recurrirá a diversas técnicas como son el registro fotográfico de interacciones con el medio natural o a la utilización de materiales del dominio rural transpuestas de modo consciente para el dominio del arte, como son los haces de mimbre o las cosechas de trigo.

Aunque se señalen relaciones de su obra inicial con algunos lenguajes calificados de conceptuales, de *land art* o de *earth works*, Alberto Carneiro no se vinculó nunca a ninguna tendencia artística. Prefiere auto-analizar su proceso creativo, construyendo para eso una obra de reflexión escrita bastante importante y extensa que se integra, en diversos momentos, con la propia obra plástica.

²⁴ Cecília Martins, *Alberto Carneiro y su arte* citada por ROSENDO, Catarina (2007), pág.75.

En este sentido debe entenderse el *cuaderno negro*²⁵, compendio de su permanencia en Londres y que condensa una serie de estudios y referencias, diseños, proyectos, fotografías y textos que parten de los dos lados del cuaderno para el centro y que serán utilizadas en el desenvolvimiento de las obras del escultor sobre todo en la década de los 70. Algunos elementos se mantienen hasta nuestros días, como son, por ejemplo, los mandalas.

En este cuaderno encontramos el primer homenaje (no elaborado) a Gaston Bachelard titulado *To Gaston Bachelard: a program for nature's recreation* datado en Enero de 1969 (fig.3). El segundo homenaje, *Os quatro elementos – segunda homenagem a Gaston Bachelard* (1969-70) (figs. 4 e 5), deriva directamente del *cuaderno negro* y fue presentado en conjunto con éste en *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* (1970-71) en la Galeria Alvarez en Porto en Febrero de 1971.

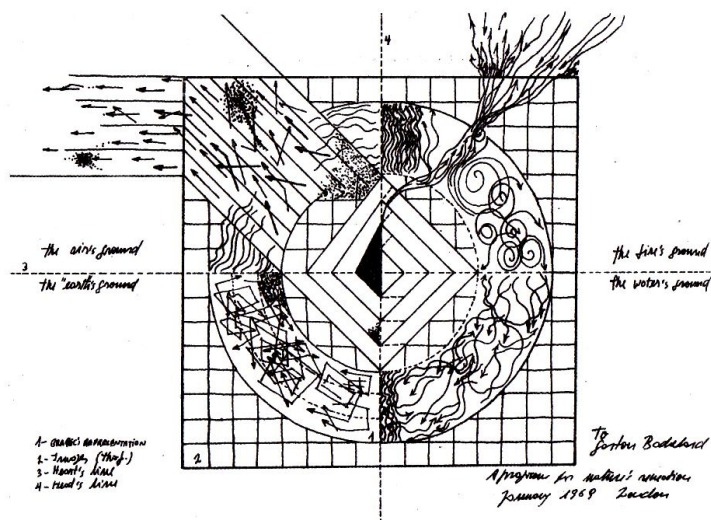
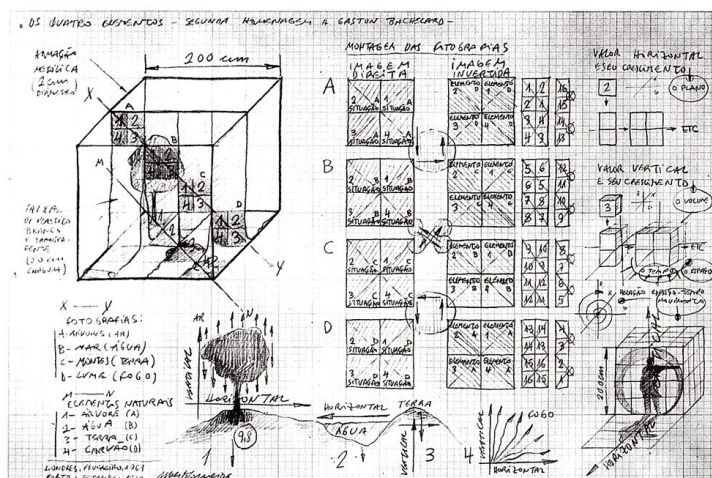


Fig.3 - *To Gaston Bachelard: a program for nature's recreation*. Londres, Enero de 1969.

²⁵ Originalmente este cuaderno tenía otro título: *Ideas y Proyectos, 1968-71*, nunca indicado en ningún punto del cuaderno. Lo que surge en la tapa, impreso en blanco es: *London 1968, Oporto 1971, 2121853472mm, 68428800sec*.

2121853472mm es la distancia de Porto a Londres y 68428800sec el tiempo pasado en esa ciudad. La designación *Cuaderno Negro*, atribuida por la comunidad debido a su color, prevalecerá.



Verificamos, como ya dijimos, a lo largo de la década de los 70 un proceso que no objectualiza la escultura²⁶, pero que la vuelve acción y la reduce a los elementos primordiales de la naturaleza: aire, fuego, tierra y agua tal como lo había hecho Gaston Bachelard en relación a la literatura, o como el filósofo pré-socrático Empédocles de Agrigento en relación a la formación del cosmos.

A partir de esta descomposición de los elementos Alberto Carneiro se propone “recrear la naturaleza”, hecho ya constatable en el título de su primer homenaje a Bachelard. Este gesto metafórico, en el sentido etimológico de la palabra, de *dislocación*, prevalecerá en su obra. Es en ese sentido en el que será posible interpretar obras posteriores, sobre todo aquellas que exponemos en este ensayo, o sea, la escultura de árboles.

El árbol es trabajado en dos sentidos complementarios y convergentes: el primero de reiteración de la imagen simbólica del árbol; el otro, en el de tentativa de traer a la luz la esencia del elemento trabajado y de las posibles pulsiones que se revelen en el propio proceso plástico.

Rosalind Krauss, en su trabajo *Passages*²⁷, refiere que en la escultura moderna la idea de tránsito “sirve para colocar tanto al observador como al artista delante del trabajo, y del mundo, en una actitud de humildad fundamental a fin de que encuentren la profunda reciprocidad entre cada uno de ellos y la obra” y agrega que la escultura nos convida a experimentar el presente del mismo modo que Proust encuentra el pasado y comenta el siguiente pasaje:

El está oculto, fuera de su dominio y de su alcance [de la inteligencia], en algún objeto material (en la sensación que nos dará ese objeto material) que nosotros ni sospechamos. Ese objeto, sólo de la casualidad depende que lo encontremos antes de morir, o no lo encontraremos nunca.

Marcel Proust, *No caminho de Swann*, citado por KRAUSS, Rosalind (1977), pág.343

²⁶ Nos encontramos delante el *Expanded Field* de la escultura acuñado por Rosalind Krauss.

²⁷ KRAUSS, Rosalind (1977), pág.342.

HIPÓTESIS

Los árboles esculpidos de Alberto Carneiro: Materia y Paisaje en la Confluencia entre Gaston Bachelard y la Inspiración Taoísta.

Este estudio se constituye como una investigación que incide sobre todo en las influencias de vía literaria en Alberto Carneiro, ya que las principales influencias de este escultor se encuentran en la literatura, sobre todo en la filosofía y en la poesía. Son difíciles de identificar influencias formales claras ya que, como pretendemos probar, su trabajo se asienta principalmente en una actitud *ética*. Hablamos de ética en el sentido de la verdad profunda. De la verdad de vivir según los ritmos y los principios que rigen nuestra presencia en el cosmos. O en una referencia a la ética taoísta, a la que Shitao dedica todo un capítulo, y que Ryckmans comenta diciendo: “ce lien qui fait dépendre la qualité d’une oeuvre d’art, d’une manière directe et nécessaire, de la qualité morale de son auteur”²⁸. La condición simbólica y arquetípica del proceso de creación artística de Alberto Carneiro es, así pues, la traducción de una relación con la naturaleza primordial en el sentido personal y colectivo.

La metáfora se asume como principio y como materia final. El árbol es el medio para conseguirlo y, aunque no esté presente en la fase inicial de su obra con la fuerza que tiene a partir de los años 90, se encuentra ya en sus reflexiones en 1968-72: “Nosotros no afirmaremos que un árbol es una obra de arte. Nosotros solamente diremos que podemos tomarlo y transformarlo en obra de arte.”²⁹ Nos interesa sobre todo asomarnos al tema del árbol, ya que se nos figura como la más universal de sus cualidades simbólicas. Más allá de eso, forma parte de nuestra tesis defender que la obra de Alberto Carneiro se orientó, y ganó consistencia, a partir de la asunción del árbol como medio de comunicación artística. Las esculturas realizadas a partir de los diversos árboles que utiliza – boj, nogal, tola, castaño, mandarino, etc. – demuestran un dominio total tanto de la técnica, a lo que no es ajeno el hecho de haberse iniciado en el oficio de santero con apenas diez años de edad, como de la simbiosis con la materia. Existe en su expresión a través de estos seres, una verdadera *no-técnica* en el sentido de la transcendencia de esa misma técnica, a imagen y semejanza de lo que acontecía con los pintores chinos.

²⁸ RYCKMANS, Pierre (1970), pág.118. Traducción libre: esta relación que hace depender la cualidad de una obra de arte, de manera directa y necesaria, de la cualidad moral de su autor.

²⁹ Carneiro, Alberto. *Notas para un manifiesto de una arte ecológica* (Diciembre de 1968-Febrero de 1972)

No pretendemos sugerir que su obra en piedra, bronce o instalaciones con diversas materias sea de menor importancia, sino solamente que en el trabajo con el árbol podemos, de una forma concentrada, hablar de todos los temas que nos parecen vitales en su planteamiento artístico y que están, como demostraremos, ligados a la poética de la imaginación de la materia. Poética que encuentra reflejos, tanto en los estudios de Gaston Bachelard sobre los elementos, como en el arte tradicional chino de raíz taoísta.

Resulta por ello vital hacer un análisis de la obra de este escultor a la luz de la obra *nocturna*³⁰ de Gaston Bachelard, teniendo siempre, entretanto, el árbol como elemento central de nuestro estudio. El árbol como materia a metamorfosear como soporte de evocaciones a los cuatro elementos estudiados por Bachelard en sus obras sobre la imaginación de la materia: aire, fuego, agua y tierra.

Como Alberto Carneiro escribe en 1965: la lectura de Bachelard fue elemento clave en la teorización “de mis vivencias con la materia, en la prolongación de mis reflexiones, en la definición de una poética que me había llegado más por el sentir (...)”³¹. En el catálogo de 1979 que acompañó su presentación en la exposición *Artto'79* de Basilea, Alberto Carneiro profundiza esta influencia en una entrevista imaginada:

Otro - (...) el propósito de tu relación con la materia - los elementos: el agua, el aire, el fuego, la tierra, que siempre, de un modo u otro, implícita o explícitamente están presentes en tu trabajo - ¿qué influencias habrás sufrido?

El Mismo - La cultura es hoy cualquier cosa que yo tengo como la totalidad que se es por lo que se vivió, personalmente y a través de los otros, aquello que se construyó como dádiva para todos: sabiduría-de-vida (vvida y comunicada con el cuerpo todo). Podría decir que la mayor influencia sobre mi trabajo fue hecha por la lectura del romántico Gaston Bachelard, por la meditación poética que el hizo de la materia. El fue para mí, en 1964, la gran revelación de la teoría de mi trabajo; encontré en él la formulación de los conceptos, la dimensión poética de todo lo que yo vivía en la relación más íntima con los materiales que mis manos trabajaban.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.38.

El entendimiento alquímico que Bachelard tiene de la imaginación será un punto a profundizar, no sólo por las referencias que el filósofo hizo a estudios de Carl Gustav Jung, sino también por el hecho de haber sido Bachelard un científico, profesor de

³⁰ La obra de Gaston Bachelard se divide en dos grandes grupos. Lo que fue designado como obra *diurna* con un estudio sobre el saber científico y la obra *nocturna*, donde el filósofo explora los mecanismos poéticos de la creación artística.

³¹ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.53.

física y química. Este hecho le dio un entendimiento más profundo del proceso de transformación de las materias. El alquimista era, de hecho, un materialista. Un metamorfoseador de la materia.

El mismo proceso artístico de la poesía de genio puede ser, como refiere Fernando Pessoa, *un proceso alquímico*:

El genio es una alquimia. El proceso alquímico es cuádruple:

1) putrefacción; 2) albación; 3) rubificación; 4) sublimación. Se dejan, primero, pudrirse las sensaciones; después de muertas se emblanquecen con la memoria; en seguida se ruborizan con la imaginación; finalmente se subliman por la expresión.

PESSOA, Fernando (s.d.) De 1932, con referencia: *Goethe*, pág.42

El proceso descrito por Fernando Pessoa encuentra un reflejo casi mimético en el proceso artístico de Alberto Carneiro. Un proceder alquímico, no sólo en el sentido de la metamorfosis de la propia materia, sino también en la forma cómo busca en su pasado las ligaduras con la Naturaleza, cómo se apropia de ellas y las *ruboriza* con la imaginación dándoles cuerpo en la expresión de los árboles esculpidos. Un proceso de imaginación alquímica. En la continuación del texto que acompañó a la anteriormente referida exposición de Basilea, Alberto Carneiro escribe:

Él (Gaston Bachelard) fue para mí, en 1964, la gran revelación de la teoría de mi trabajo. (...) A partir de ahí, todo mi desarrollo de reflexión teórica se condujo en el sentido del oriente, en el sentido y dimensión de una cierta naturaleza, de una cierta concepción de la naturaleza, de un cierto fingimiento de la naturaleza, del lado de adentro de esa misma naturaleza. (...) La conciencia de los orígenes del retorno a la realidad, del regreso al presente, como tránsito para el futuro.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 38

Esta es la segunda pista a partir de la cual buscaremos un entendimiento mas profundo de la obra sobre árboles de este escultor. El taoísmo nos permite complementar la lectura de Gaston Bachelard con un pensamiento de base inmanente, pero igualmente poético.

La hipótesis de este estudio es entonces encontrar en la **obra de Gaston Bachelard sobre la poética de la materia y en la inspiración taoísta, aunque intuitas de algún modo por Alberto Carneiro, claves para la interpretación de la obra sobre árboles de este escultor. Pretendemos también incidir sobre el proceso creativo de este escultor a través de la profundización de estas dos influencias.**

OBJETIVOS

Creemos, pues, que una doctrina filosófica de la imaginación debe antes de todo estudiar las relaciones de la causalidad material con la causalidad formal. Ese problema existe tanto para el poeta como para el escultor. Las imágenes poéticas tienen, también ellas, una materia.

BACHELARD, Gaston (1942), pág.3.

El objetivo de esta *tesis doctoral* es la exploración de los mecanismos de creación artística. Podemos también afirmar que éste ha sido el objetivo de nuestros trabajos documentales sobre artistas y arquitectos. La tentativa de buscar lo *invisible* de cada proceso de creación. Este estudio pretende así, en un primer análisis, responder a la intriga planteada por la obra sobre árboles de Alberto Carneiro.

En el presente ensayo estudiaremos los mecanismos de creación artística del escultor Alberto Carneiro y su relación íntima con el universo de la imaginación poética explorado por Gaston Bachelard y por la estética taoísta. Las claves que pretendemos encontrar tienen por fin una comprensión más amplia de su obra y su proceso creativo.

Este estudio constituirá una reflexión profunda y académica sobre el tema de los mecanismos de creación artística, tema por muy presente en las disciplinas que dictamos en la Facultad de Bellas-Artes de la Universidad de Lisboa. Por otro lado, pretendemos construir un instrumento de sistematización de conocimientos sobre la imaginación creativa poética, que sin duda tendrá aplicación directa en nuestro trabajo personal, sea documental o subjetivo.

No tenemos intención de hacer un estudio sobre la contextualización de la obra de este autor en los panoramas nacionales o internacionales del arte contemporáneo, pues ese trabajo ya está siendo hecho por diversos críticos y estudiosos como referiremos al hablar sobre estado del arte. Pretendemos establecer que las obras exclusivamente esculpidas en árboles, son las que mejor realizan la síntesis de un entendimiento poético de la materia en este autor. La cuestión poética es, como ya dijimos, una bisagra en nuestro enfoque. Este estudio tiene por fin consubstanciar la visión poética como una posibilidad real de construir la obra artística.

Pretendemos también con este estudio responder a algunas cuestiones que la obra de este escultor levanta: ¿Existe una relación entre la causalidad material y la formal? ¿Cuáles son las implicaciones de la talla directa en la conformación de las obras de este autor? ¿Cuál es el papel del cuerpo en las obras sobre árboles de Alberto Carneiro?

Para responder a estas y otras cuestiones nos basaremos exclusivamente en la obra de Gaston Bachelard sobre el tema de la imaginación de la materia y en los textos de intérpretes del taoísmo, enfocando sobre todo la pintura del paisaje de la tradición china. Haremos este estudio a partir de nuestro interés y continua lectura de la obra de estos autores ya que, como dijimos anteriormente, no es ésta nuestra área de formación.

Esto se vincula, de algún modo, con un último objetivo de este estudio. Al fijar nuestra atención en la obra de un escultor, que fue durante muchos años profesor de dibujo en la Facultad de Arquitectura de Porto, y que integra en su escultura problemas espaciales complejos, conseguimos establecer un puente entre nuestra formación y nuestra ocupación académica actual.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En relación a Alberto Carneiro se ha desarrollado un precioso trabajo de recolección y organización de información sobre el artista por Catarina Rosendo publicado en dos libros: su tesis de licenciatura *Alberto Carneiro – primeros años (1963-1975)* y el libro editado en 2007 con el título *Alberto Carneiro – De las notas para un diario y otros textos*. Los mismos encuadran de forma rigurosa e meticulosa, tanto la emergencia de Alberto Carneiro como autor, en el caso de *Alberto Carneiro – primeros años (1963-1975)*, como la solidificación de sus principios programáticos a lo largo de los restantes años hasta nuestros días en la recolección de textos para *Alberto Carneiro – De las notas para un diario y otros textos*. Más allá de estos trabajos, que posibilitaron nuestra incidencia en un punto específico, Catarina Rosendo en conjunto con Olga Ramos realizaron un film documental sobre el escultor con el título *Difícilmente lo que habita cerca de su origen abandona el lugar*. En este documental, Catarina Rosendo da cuerpo a su investigación sobre los primeros años de la carrera del escultor, complementándola con una visión mas íntima, señalando la imposibilidad de disociar al hombre del artista. Acerca de esta cuestión, y en relación directa con el tema que pretendemos desarrollar en este estudio, Catarina Rosendo señala en las conclusiones de su tesis de licenciatura:

Alberto Carneiro descubre (...) un movimiento inverso a aquel con que había iniciado su actividad escultórica: no es él quien retira las formas de la materia, sino es antes la materia quien tiene la capacidad de, dirigiéndose a él, imprimirle su realidad concreta, bajo la forma de una representación, inscrita en su aparejo perceptivo e imaginante, que es una imagen que, posteriormente, Alberto Carneiro transforma, a través de la obra de arte, en “imagen de la imagen”.

ROSENDO, Catarina (2007), pág.177.

Una de las personalidades que mejor entendió el alcance del proceso creativo de Alberto Carneiro desde su inicio fue Ernesto de Sousa, artista multidisciplinar y crítico, que en Febrero de 1974 escribía *El arte ecológico y la reserva lírica de Alberto Carneiro* en el n.º16 de la revista coloquio-artes publicada por la Fundación Calouste Gulbenkian. Ernesto de Sousa designaría a Alberto Carneiro como «operador estético». En el texto, que es un fragmento de una carta dirigida a Alberto Carneiro, que aparece en el catálogo de la exposición de 1985 en la Galería Emi Valentim de Carvalho, *Árboles, Flores y Frutos*, Ernesto de Sousa ubica de este modo la acción de Alberto Carneiro:

Alberto tu – para mi – siempre fuiste un escultor. Siempre fuiste un escultor... por dentro y por fuera de las *cosas*. Ahora, ¿cambiaste de materiales y volviste a las herramientas antiguas? Sea: instrumentos, la máquina fotográfica, la gubia trabajan superficies sensibles e ideas que nos obcecan. Es todo.

A nuestra vuelta el mundo parece desmoronarse, hecho de restos.

Pero nosotros, obstinadamente vamos a lo más recóndito de la Memoria para inventar lo nuevo. Tercamente. Escultor, artista, y sobre todo: inventor.

¿Y después? Quien tenga ojos para VER, que vea.

Ver, palpar, oler...

Tú no haces nueva escultura, ni nueva pintura...

Dejemos esas categorías vulgares para la vulgaridad de los críticos, conservadores y prejuiciosos. Tú eres terco, vuelves a lo antiguo y procuras lo nuevo.

Hay quien proclama la muerte de Dios, pero en cuanto a la muerte del Arte, nosotros tenemos todavía una palabra a decir...

También la catástrofe final es impensable, mismo que más y más catástrofes elementales acontezcan a nuestra vuelta. Moriremos, si... ¡pero no tan lentamente!

¿Cuál es tu territorio? No importa. Lo que importa, tal vez, es saber que en el momento de la catástrofe, la presa es el predador, se confunden. Es una exigencia matemática, vía única para el centro.

El CENTRO DE LOS ACONTECIMIENTOS es, aquí y ahora, donde acontecen las cosas. Cada una con su propia envoltura. El lado de afuera es el lado de adentro de la respectiva generatriz... E inversamente.

Ejemplo: el espigueiro y el Museo. O: el campo y el espigueiro.

(...)

En todo caso: el arte está siempre, y para más allá de las teologías y otras ideologías – es espejo de sí mismo. El territorio del arte es el arte.

Ernesto de Sousa en CARNEIRO, Alberto (1985), págs. 1-2.

Tânia Saraiva en una comunicación para el III Congreso Internacional de la APHA, (Asociación Portuguesa de Historiadores de Arte), hizo una reseña y situación de la obra de Alberto Carneiro en los panoramas nacional e internacional. En nuestra opinión existe, en esta comunicación como en muchos otros autores, un exacerbamiento del hecho de haberse cruzado Alberto Carneiro vagamente con Richard Long y Hamish Fulton, ya que aunque hoy sean artistas indiscutibles en el dominio del designado *land-art*, no lo eran en 1968. De ahí que la referencia a estos nombres sea mas circunstancial que realmente objetiva. Creemos en una influencia mas vasta, respecto a las décadas de los 60 y 70, con todas las manifestaciones y búsquedas de nuevas formas de abordar el arte. Este clima es propicio al surgimiento de interpretaciones que tienen puntos de contacto. Alberto Carneiro ingresó en el Saint Martins College of Art cuando Long y Fulton ya habían salido, en 1968. Richard

Long, recién formado, produciría las primeras marcas de un recorrido en un campo precisamente entre 1967 y 68. Pero este hecho es simplemente un dato histórico que no fue inmediatamente conocido.

¿Cómo podríamos entonces hablar de otros artistas que en ciertos aspectos están hasta más próximos de aquello que Alberto Carneiro iba a producir? Artistas que no frecuentaron Saint Martins, pero surgieron en la misma época como es el caso de, principalmente David Nash, pero también Tony Cragg o, aunque un poco más tarde, Andy Goldsworthy.

Javier Maderuelo ha acompañado de cerca el trabajo de Alberto Carneiro. En un texto titulado *El árbol transformado en arte*, incluido en el catálogo de la exposición *Árboles* de Alberto Carneiro y publicado por el Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas en Huesca, Javier Maderuelo se centra en el árbol como vía de expresión de Alberto Carneiro. Hace referencia a la dimensión simbólica del árbol en las culturas oriental y occidental y establece un principio sobre la opción de trabajar sobre árboles y no sobre madera, diciendo:

La madera es la sustancia material que procede del árbol, mientras que éste es un ser, un individuo del reino vegetal. Tratar con el árbol (...) supone aceptar que el árbol posee unas cualidades ontológicas, unas señas de identidad y una carga energética, supone aceptar que el árbol, en cuanto ser que ha vivido, ha condensado en su cuerpo la experiencia fenoménica de su existencia.

Javier Maderuelo en *Alberto Carneiro* (2006) Huesca, pág.32

De un modo general, podemos decir que es el texto que se aproxima más al planteamiento que pretendemos desarrollar, ya que considera el ser árbol, el cuerpo artista y su acción sobre la materia como forma de integración del propio artista en la obra resultante.

El texto de Alberto Ruiz de Samaniego *Al otro lado de la naturaleza* publicado en el mismo catálogo, se centra también en esta misma idea de asumir el árbol como principio o base para la expresión.

Bernardo Pinto de Almeida es otro crítico que ha acompañado bastante la obra de Alberto Carneiro, teniendo escrito ya en diversas ocasiones textos bastante completos sobre la obra del escultor. Uno de los últimos data de 2007 y se refiere a la edición de una Monografía titulada *Alberto Carneiro - Lección de Cosas*, que está directamente relacionado con el Premio de Artes Casino de Póvoa otorgado al artista en ese año. El libro narra el recorrido del artista y evidencia todo el trabajo desarrollado por el que es

considerado uno de los mayores escultores del panorama del arte contemporáneo portugués.

Bernardo Pinto de Almeida señaló confidencialmente que, en su opinión, Alberto Carneiro integra la lista de los 10 nombres más importantes de las artes plásticas portuguesas, lista encabezada por Amadeo de Souza-Cardoso y António Carneiro. Revelando que acompaña el trabajo de Carneiro desde hace más de 20 años, Pinto de Almeida asume que ha mantenido con este "diálogos de complicidad", lo que, naturalmente, contribuyó para la escritura de este trabajo, que pretende ser "un reflejo de miradas profundas sobre su obra". El autor subrayó también al JN que en la presente edición procuró esquematizar en el plano de la reflexión estética una serie de importantes cuestiones que la obra del escultor originó. Bernardo Pinto de Almeida agregó que este trabajo no es fruto puro y simplemente de un escrito sobre la obra, sino que corresponde, eso sí, a un escrito con una obra.

En Jornal de Notícias / SNPC, Publicado en 18.12.2007

http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/snpcultura/vol_alberto_carneiro.html

Existen todavía una serie de textos publicados en catálogos y libros de diversos críticos que nos posibilitan una mejor visión sobre el trabajo plástico del escultor: Alexandre Melo, Isabel Carlos, João Fernandes, Santiago Olmo, Raquel Henriques, Paulo Pires do Vale.

Los diversos textos de Rosalind Krauss sobre escultura son fundamentales para que podamos establecer puentes entre la obra de este autor y el panorama internacional en su originalidad y pertinencia.

La extensa obra de Gaston Bachelard sobre la imaginación de la materia nos ha servido como base para poder construir nuestras conclusiones en relación a la obra de arte poética con base en la experiencia de la materia. La hemos apoyado, mientras tanto, con otros autores que, de algún modo, nos ayudaron a consubstanciar nuestro estudio.

Nos proponemos establecer nexos entre Bachelard y Carneiro a partir de nuestra lectura de la obra de Gaston Bachelard. Por su auto-suficiencia no recorreremos los escritos de segundas voces sobre la filosofía poética de Bachelard. Somos *admiradores* de la obra de Gaston Bachelard, ya que nuestra formación académica no incidió en el campo de la filosofía y sí en la arquitectura. Fue a partir de este campo, que permitió encarnar las cuestiones de la poética de la materia, cuando se despertó nuestro interés por Bachelard, sobre todo a partir de *La Poétique de l'Espace*.

Las obras que utilizaremos en el capítulo referido a la influencia del pensamiento taoísta no serán las originales por razones obvias, pero hemos intentado siempre seguir los intérpretes más reconocidos en este ámbito. Pretendemos abarcar este tema de forma *orgánica*, como un todo, tal como señala François Cheng. Nuestro interés será establecer las principales líneas de este sistema de pensamiento y su aplicación en el dominio de las artes, sobre todo en la pintura de paisaje para poder encontrar partir de ahí, los cruzamientos posibles con la obra de Alberto Carneiro.

METODOLOGÍA

Para desarrollar este estudio recurriremos sobre todo a materiales escritos y entrevistas con el escultor. Los textos utilizados pueden dividirse en tres grandes grupos de origen: los escritos de Alberto Carneiro; la obra de Gaston Bachelard sobre la poética de la materia; textos de intérpretes del taoísmo, sobretodo en la vertiente de la pintura de paisajes.

Las opciones que elegimos, tanto en la elección de estas dos grandes influencias, como en los diversos análisis que a partir de ahí fue posible establecer, se debieron a algunas conversaciones preliminares con Alberto Carneiro. Fue ahí donde encontramos pistas para el establecimiento de estas dos grandes líneas de estudio que nos permiten percibir con una mayor profundidad el alcance de la obra sobre árboles de este autor.

De este modo, existe un paralelo entre los escritos de Gaston Bachelard y la obra de Alberto Carneiro en el primer capítulo y del pensamiento taoísta y la obra esculpida de este autor, en el segundo capítulo. El orden no es arbitrario; corresponde a las referencias cronológicas del autor. Sus reflexiones escritas son utilizadas en el refuerzo de los paralelismos encontrados, así como en la profundización de algunas cuestiones surgidas a partir de estos dos grandes diálogos. El trabajo ya efectuado por Catarina Rosendo, en la recolección de los referidos textos fue, sin duda, de gran importancia.

Consideramos además que la posibilidad de contactar directamente con el artista dotó a este trabajo de una vertiente dialogante bastante interesante y productiva. Al pretender profundizar un universo creativo particular que se basa en gran medida en la no disociación del hombre y del artista, fue vital este contacto directo y discutido del trabajo.

ESTRUCTURA

Nuestro estudio está dividido en tres capítulos: el primero trata de los conceptos poéticos en Gaston Bachelard que se reflejan en la obra de Alberto Carneiro; el segundo procura, a través de textos de intérpretes de la estética taoísta ligados sobre todo a la pintura de paisajes, establecer conexiones entre éstas y la obra sobre árboles de Alberto Carneiro; en el tercer capítulo presentamos ocho casos de estudio donde se pretende consubstanciar el estudio efectuado en los dos capítulos anteriores. En el final establecemos las conclusiones del estudio efectuado.

No existe por eso una progresión lineal en el total de la tesis para llegar a una conclusión. Consideramos los dos primeros capítulos como paralelos. El tercer capítulo opera a partir de los dos primeros a través de las líneas de interpretación lanzadas, procediendo al análisis de las ocho obras seleccionadas.

Los dos primeros capítulos, correspondientes a las dos líneas de influencia que pretendemos establecer, fueron subdivididos en puntos que pretenden presentar una progresión de macro a micro visión de los temas tratados. Pretendemos proponer en los primeros puntos las grandes líneas establecidas, tanto por Gaston Bachelard en el primer capítulo, como por el taoísmo en el segundo, y hacer, a continuación, enfoques cada vez más específicos sobre temas particulares de estos enunciados que se reflejan en la obra seleccionada de Alberto Carneiro.

Existe así una progresión paralela en los dos primeros capítulos, de grandes líneas temáticas a puntos específicos en los dos asuntos que creemos relevantes para la interpretación del autor.

Todos los temas tratados, sea cual fuera su escala, tanto en el Capítulo 1 como en el Capítulo 2, son realizados con paralelismos con la obra sobre árboles de Alberto Carneiro. Esto es, no tratamos a Gaston Bachelard o al taoísmo de forma independiente, sino que paso a paso vamos concretando los párrafos y subpárrafos tratados. Pretendemos con esto, más allá de encontrar claves de interpretación en la obra escogida, establecer grandes líneas de actuación del artista, las cuales nos permitirán descubrir su ética, más allá de la estética.

En el Capítulo 1, punto 1, comenzamos por establecer las bases del *proceso imaginativo* tal como se presenta en la obra de Gaston Bachelard. Tratamos tres

cuestiones ligadas a la temática de la imaginación material, la *Imagen e imaginación*, la *Imaginación de la resistencia* y la *Imaginación de la intimidad*.

En el punto 2, abordamos la temática de la poesía subdividiéndola en la *Poesía y el Hombre* y la *Poética como mundo infinito e intemporal*.

El punto 3 está dedicado a la *Poesía de la Mano*, encontrando en la obra de Bachelard dos temáticas complementarias: *La dialéctica herramienta y materia* y la *Devolución de las energías trabajadas*.

El punto 4 aborda las cuestiones ligadas a la propia materia. Se encuentra de este modo dividido en dos apartados: el primero que se centra en la materia y en la imaginación de los elementos; el segundo que aborda la cuestión alquímica, siempre presente en la obra de Bachelard, y que tiene como propósito establecer al artista/poeta como un metamorfoseador de la materia.

En el primer párrafo del punto 4 y centrado en el árbol, iremos a recorrer los cuatro elementos tratados por Gaston Bachelard y siempre referenciados por Alberto Carneiro: el agua, el fuego, el aire y la tierra. Como nuestro estudio abarca apenas la escultura sobre árboles, trataremos estos elementos en su relación con el árbol. Así resulta: el agua como elemento primordial; el fuego y el árbol combustible; el aire el árbol aéreo; la tierra, la raíz, el vino y la vid de los alquimistas. En este último hacemos la transposición para el segundo subpunto, *La Alquimia*.

En el segundo enfocamos las mutaciones alquímicas operadas en la materia y, de nuevo a partir de pistas dejadas por Alberto Carneiro, hacemos una incursión muy concreta en el campo de la historia de la escultura a partir de tres ejemplos: Gian Lorenzo Bernini, Constantin Brancusi y Joseph Beuys. Cada uno de estos ejemplos objetiva la posibilidad de concretar la metamorfosis de la materia a partir de tres perspectivas diferentes que se reflejan en Alberto Carneiro: Bernini como alquimista del momento eternizado o éxtasis; Brancusi y la fuerza de la acción sobre la materia; Beuys y el chamanismo.

En el final hacemos una referencia a la vinculación de Bachelard con la escultura a través de un texto escrito para Chillida.

El Capítulo 2 está dedicado a la inspiración taoísta que sobrevuela la obra en estudio de Alberto Carneiro. Lo dividimos en tres puntos. En el primero tratamos de la mirada hacia Oriente del escultor, comenzando por hacer referencia a las principales fuentes del taoísmo: Laozi, Zhuangzi y Lie Zi. Seguidamente abordamos uno de los principales pintores y pensadores de la pintura de paisaje china, Shitao. Shitao, aunque sufra influencias y tenga formación budista, fue uno de los grandes intérpretes de los

principios taoístas en la pintura. En esta secuencia y todavía en el punto 1 tratamos esta gran área que es la pintura de paisaje china.

El punto 2 está dedicado al *Arte y Vida*. Procuramos, a partir de las bases de la cosmología china, centrada evidentemente en el taoísmo, encontrar las grandes líneas de este sistema de pensamiento. Subdividimos este punto en tres: el primero que trata la *no-acción* y el *inacabamiento*; el segundo que, teniendo como base el *Vacío* y la *Plenitud* se desdobra aún en el *Soplo Vital* y en el *Vacío medio*; en el tercero abordamos la *Inmanencia* y sus huellas en la *poesía* y en la *caligrafía* como antecedentes de la pintura de paisaje, estando enraizadas en el propio sistema lingüístico chino.

En el punto 3 de este segundo capítulo avanzamos para cuestiones específicas del paisaje, tanto en la teoría pictórica china como en la escultura de Alberto Carneiro. Así, en una primera subdivisión de esta temática, tratamos los elementos centrales de la imagería china, la *Montaña* y el *Río* tanto en las cuestiones de la materia como en las del imaginario cosmológico. De aquí surge la subdivisión en *Materia* y *En Las Arterias del Dragón*.

La segunda subdivisión del punto 3 trata el tema de la *Creación artística como espacio de abolición de la objectualidad*. Para conseguir establecer las implicaciones que este tema tiene en la obra de Carneiro, estudiamos tres cuestiones a él ligadas, la *Forma* y la *no-forma*, la *Forma constante* y el *principio constante* y, finalmente, la *No-objectualidad*.

En el Capítulo 3 hacemos el análisis de ocho obras sobre árboles de Alberto Carneiro de modo de poder confirmar las diversas analogías que hemos ido estableciendo a lo largo de los dos primeros capítulos donde abordamos la obra de Gaston Bachelard sobre la poética de la materia y la influencia del pensamiento taoísta en la obra de este escultor. Las ocho obras escogidas abarcan un período de una década, de 1995 con *Corpo Mandala (Cuerpo Mandala)*, a 2005 con *Três Árvores e a Floresta (Tres Árboles y la Floresta)*. No analizamos, sin embargo, las obras cronológicamente sino que más bien establecemos una asociación y progresión temática que nos lleva de obras realizadas para espacios específicos como es el caso de *Uma Coluna sem Fim (Una Columna sin Fin)* y *Sinais e Sabedoria da Floresta (Señales y Sabiduría de la Floresta)*, a obras que incorporan de modo claro y definitivo la poética de este autor, *Três Árvores e a Floresta (Tres Árboles y la Floresta)*, *Sobre um Hai-ku de Bashô escrito em Ise (Sobre un Hai-ku de Bashô)*

escrito en Ise). En el medio de estos dos extremos tenemos todavía el árbol como expresión natural con *Sobre os Rios I* (*Sobre los Ríos I*) y *Água e Fogo* (*Agua y Fuego*) y la simbiosis con *Árvore da Vida* (*Árbol de la Vida*) y *Corpo Mandala* (*Cuerpo Mandala*). Esta es, apenas, una forma organizativa de las obras ya que ellas se presentan como elementos individuales. El no recurso de la organización cronológica nos permite reforzar la idea de que existe un continuo en la obra de este escultor y que el mismo se encuentra ligado a lo primordial, a algo que responde intemporalmente. Optamos, de este modo, por no presentar cualquier subdivisión en el índice de las obras analizadas. Las razones presentadas justifican, bajo nuestro punto de vista, la secuenciación o la falta de ella.

INTRODUÇÃO

MOTIVAÇÃO DO TRABALHO

Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora.
Alberto Carneiro, 1992

Contactei pela primeira vez com o escultor Alberto Carneiro em Setembro de 2001, aquando da exposição retrospectiva que o Centro Galego de Arte Contemporânea lhe dedicou. Nessa altura encontrava-me a realizar um filme interactivo sobre a obra do arquitecto Álvaro Siza Vieira e nesse contexto foi possível entrevistar Alberto Carneiro e registar em vídeo a conferência que aí proferiu bem como uma visita guiada às obras expostas.

As suas obras contrastavam profundamente com o espaço branco desenhado por Álvaro Siza, mas ao mesmo tempo existia uma sintonia inquietante. Algo que se encontrava para lá dessa primeira percepção. Existia um verdadeiro diálogo entre as duas obras e os dois criadores. Mais tarde, ao trabalhar aprofundadamente no material filmado, verifiquei que o diálogo se estabelecia através da atitude *poética* de ambos os autores. A arquitectura é um poema constituído pelo encadeamento de diversas metáforas à cidade de Santiago de Compostela, onde o museu se insere. A descodificação dos seus aspectos simbólicos e formais encontram-se no fronteiro Convento Santo Domingo de Bonaval (séculos XV a XVIII) e no percurso do jardim³², também objecto de recuperação pelo arquitecto Siza, que conservou dispositivos colectores e distribuidores de água, antigo cemitério e uma zona de carvalhal.

As obras do escultor Alberto Carneiro apelavam a um outro sentido poético, anterior à urbanidade e à civilização. Promoviam a imaginação do contacto com formas e elementos naturais. Apelavam ao nosso *eu primitivo*, ao contacto, dependência e contemplação da *coisa* anterior e interior a nós. A essa poesia de elementos e símbolos, Alberto Carneiro acrescentou um dialogante dispositivo expositivo, “contornando algumas restrições espaciais de forma imperceptível”³³. A sua intervenção no *hall* de entrada do Centro Galego de Arte Contemporânea naquele Setembro de 2001

³² No jardim existe uma escultura de Eduardo Chillida que, segundo Álvaro Siza (em conversa não gravada em Março de 2005) “dialogou com a arquitectura do museu de forma sábia”. O arquitecto sublinhou o entendimento que Chillida tinha, não só das questões espaciais inerentes à escultura, mas também pela compreensão que demonstrou na leitura do edifício, ao decidir colocar a sua escultura num diálogo de complementaridade: “A minha escultura é o pedaço que falta ao edifício” disse o escultor. Chillida referia-se ao canto do edifício que se projecta sobre o jardim através de um pequeno terraço.

³³ Alberto Carneiro, em entrevista gravada a 27 de Setembro de 2001

mostrava uma relação com o espaço existente que fazia todo o conjunto comunicar de um modo profundo. As quatro peças expostas neste espaço branco de luz variada e controlada pelo conjunto de fenestrações em diferentes altimetrias eram de madeira esculpida mas que falavam de corpo, de vento, de fogo, de terra e de água. Da presença, agora ausente, de um corpo que tinha libertado aqueles elementos da sua condição natural, para os transformar em símbolos, em arte. Já não eram árvores, eram esculturas que metaforizavam árvores, ar, fogo, terra e água.



Fig.1 – Exposição retrospectiva no Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001.

Mais tarde, em Março de 2005, voltei a encontrar-me com o escultor Alberto Carneiro no Museu de Serralves³⁴ para lhe mostrar os extractos do filme em que ele aparecia. Nesse dia conversámos durante algum tempo e falei-lhe do meu interesse em realizar um filme sobre a sua abordagem artística.

Adiado até agora, o projecto foi, no entanto, ganhando corpo. A leitura que tenho feito da sua obra aprofundou-se. O filme já teve o seu início, no Verão de 2008, com o registo em vídeo do escultor a trabalhar na sua oficina. Este filme não tem ainda uma data final prevista, irá acontecendo.

Do aprofundamento das questões levantadas pela obra de Alberto Carneiro nasceu também o desejo de desenvolver, num estudo de cariz académico, a sua abordagem *poética* à matéria, sobretudo no trabalho com a árvore, a que nos propomos com a nossa *tesis doctoral*. Interessa-nos e intriga-nos um trabalho que deixa, na maior parte dos casos, a referência à matéria de origem, mas que busca nessa mesma matéria e nas ligações imaginantes outras significações.

A leitura da obra de Gaston Bachelard influenciou de forma decisiva a compreensão dos fenómenos que nos propomos estudar - *a poética da matéria*. Verificamos também a importância da obra deste pensador, não só em Alberto Carneiro como também noutros artistas, como é o caso do também escultor Eduardo Chillida, que refere nos seus *Escritos*:

Conocía a Bachelard a través de sus libros y cuando Aimé Maeght me preguntó que quién quería que escribiera en mi primer catálogo, en el año 1956, inmediatamente lo nombré. Fue casi un milagro que aceptara hacerlo, pero después de conocerme escribió un texto, "El cosmos del hierro", que me emocionó. Volví a releer su obra todavía con más interés y con más profundidad y he sacado muchas consecuencias nuevas que no había sacado antes, cosa que me ha pasado con otros autores, porque la cultura es universal.
CHILLIDA, Eduardo (2005), pág.93

Duas experiências marcantes, acontecidas em momentos diferentes, despoletaram o interesse por questões artísticas que encontram ressonância na obra de Alberto Carneiro e que podemos resumir como a experiência da matéria através do corpo. Num primeiro momento a descoberta da abordagem artística de Richard Long através do documentário *Stones and Flies: Richard Long in the Sahara (1989)* realizado por Philip Haas e mais tarde a retrospectiva da obra de Mark Rothko realizada no Musée

³⁴ Também desenhado pelo arquitecto Álvaro Siza.

Está prevista uma exposição retrospectiva da obra de Alberto Carneiro neste museu em 2011.

d'Art Moderne de la Ville de Paris em 1999. Ambas as experiências vieram reforçar um afastamento operativo definitivo em relação à nossa área de formação, a arquitectura. Se, por um lado, continuam presentes as questões espaciais através do relacionamento do corpo com as matérias, num ou mais planos, por outro lado surge o desejo que, no nosso caso, essa relação não esteja sujeita a premissas programáticas nem a condicionantes de ordem técnica. Daqui adveio a necessidade de reformular a nossa abordagem às questões artísticas e fazer uma passagem progressiva da nossa área de formação para as artes plásticas, à qual nos encontramos ligados, não só através da experiência profissional, mas também pela actividade de docência na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa na área dos novos *media*.

Foi aqui que constatámos do profundo afastamento das questões poéticas³⁵ nas abordagens artísticas. O desinteresse ou desconhecimento absoluto de questões antropológicas fundamentais para o nosso posicionamento no mundo natural, e da arte especificamente, levaram-me a reforçar o interesse por estas matérias de modo a poder consubstanciá-las.

A nossa formação em arquitectura permitiu-nos contactar com arquitectos que, apesar das condicionantes inerentes à prática arquitectónica, levantam questões de interpretação poética nas suas obras, o que gera a incompreensão e até recusa das mesmas, por parte do grande público. Parte desta incompreensão advém da velocidade a que os fruidores estão sujeitos no consumo dos produtos culturais. Este facto provoca a aceitação ou recusa das diversas abordagens, apenas baseadas na forte ou fraca divulgação pelo *marketing*, ou na intuição pouco ou nada instruída e já completamente condicionada por modelos divulgados pelos *mass media*. A nossa experiência profissional confirma este panorama. Foram-nos recusadas duas propostas de séries de programas documentais sobre arte, artistas e arquitectos portugueses pela Televisão Portuguesa, no seu canal de serviço público cultural. As abordagens foram consideradas muito interessantes mas não se enquadravam na programação! Acreditamos que uma televisão pública devia ser isso mesmo, prestar serviço público. Deveria fornecer ao espectador ferramentas que possibilitassem um maior conhecimento das questões criativas, artísticas e arquitectónicas³⁶.

³⁵ Tal como referido por MICHAUD, Yves (2003)

³⁶ À semelhança daquilo que Gerry Schum realizou para a sua "Television Gallery" com os dois programas emitidos: *Land Art* 1969 e *Identifications* 1970. (<http://www.tate.org.uk/britain/artistsfilm/programme4/>) Nov. 2009.

Já em 1985, Italo Calvino escrevia na conferência para Harvard³⁷ *Visibilidade*, que tinha decidido incluir na sua lista de valores a defesa do poder de *pensar* por imagens de olhos fechados, de fazer surgir cores e formas apenas pelo alinhamento de caracteres alfabéticos, alertando ainda para o perigo de perdermos esta “faculdade humana fundamental”³⁸, dada a quantidade de imagens fragmentárias que se acumulam na nossa memória, tornando-se indistintas da nossa própria experiência.

A propagação das imagens dos anos 80 para os nossos dias tem sido vertiginosa. Por todo o lado existem imagens. Muitos edifícios já são projectados para serem imagens. Para serem fotografias, ou símbolos de marcas culturais ou empresariais, aplanando as capacidades comunicativas de uma narrativa tridimensional. De um modo geral, como refere Yves Michaud³⁹, os artistas e as obras de arte mudaram o seu modo operativo: já não lhes importa representar, significar ou simbolizar, pretendem apenas produzir directamente experiências intensas e particulares. A arte fotográfica é um caso evidente, que pese embora tenha surgido a partir dos anos 70 como uma nova forma de comunicação artística, recorrendo e re-questionando o papel da história do meio fotográfico, não consegue resistir a este aplanar de significação e tem vindo a tornar-se uma arte de objectos que operam a partir da auto-significação.

É curioso observarmos que em 1948 Gaston Bachelard referia que “estamos num século da imagem. Para o bem ou para o mal, estamos mais do que nunca sujeitos à acção da imagem.”⁴⁰

Evidentemente que existem exemplos que contrariam a tese de Michaud, mas representam, de facto, uma percentagem cada vez mais reduzida de artistas.

A face mais evidente do afastamento da poesia é o fraco consumo de literatura, seja ela em prosa ou em verso, por parte da maioria dos portugueses. Não podemos deixar de lembrar que temos um passado riquíssimo na poesia literária. Como salientou Fernando Savater⁴¹, um dos problemas reside na inclusão de obras difíceis e incompreensíveis nos programas curriculares do ensino secundário. Desta forma,

³⁷ Italo Calvino morreria antes de leccionar as 6 conferências, das quais deixou apenas 5 redigidas editadas posteriormente em livro intitulado *Lezione Americane – Sei Proposte per il Prossimo Millennio*. CALVINO, Ítalo (1988).

³⁸ Idem, pág.112.

³⁹ MICHAUD, Yves (2003).

⁴⁰ BACHELARD, Gaston (1948a), pág.5.

⁴¹ SAVATER, Fernando (2006), (<http://www.youtube.com/watch?v=c6Cw8c851Jg>).

chegados à Universidade a recusa de qualquer referência poética, literária ou material, é uma constante.

Pensamos que numa área onde não existem, na maioria dos casos, condicionantes programáticas, é imperativo relembrar que as metáforas, as alegorias, a simbologia são elementos base da comunicação humana desde tempos imemoriais e que constituem, em si, a base do pensamento imaginativo.

Pretendemos assim, fazer uma relação directa entre as questões teórico/poéticas formuladas sobretudo a partir da obra de Gaston Bachelard e a sua conformação material através de um exemplo concreto. Um escultor que trabalha, como ele próprio refere, “a floresta ou a montanha”⁴² na sua obra em madeira e pedra respectivamente.

Embora a obra do escultor Alberto Carneiro mantenha, desde o início, uma abordagem coerente nas diferentes formas e matérias utilizadas, iremos debruçar-nos apenas no seu trabalho sobre a árvore. Este facto é devido, não só a razões de delimitação do nosso estudo, mas também porque defendemos que é aí que o artista atinge a sua máxima expressão na ligação com os fenómenos teóricos a explorar. A obra que vamos tratar aqui, é, tal como Rilke⁴³ disse acerca da obra de Rodin, uma obra que leva anos a crescer e continua a crescer como um bosque, sem perder nem uma hora.

Outra questão que nos parece importante é Alberto Carneiro trabalhar a escultura de forma essencial, naquilo que é a história da escultura. Na maioria da sua obra, sobretudo naquela sobre a qual nos vamos debruçar, o esculpir é um acto de subtracção. Trabalha-se por sucessivos desgastes na matéria de origem até atingir um ponto em que a expressão ganhe corpo. Se na tradição escultórica sobre pedra ou madeira, a expressão se encontrava ligada a questões formais distantes da própria matéria, a evolução da especificidade desta arte veio trazer outras questões que resultaram na abertura total do campo de acção para os escultores. Para além das matérias se terem diversificado e ter sido re-encontrada a natureza não-humana, a escultura afastou-se também, em inúmeros casos e sobretudo a partir do *modernismo*, dessa ideia de origem de construir por subtracção. Ao contrário da pintura que continua a trabalhar por adição a um plano inicial, a escultura evoluiu em sentidos tão diversos que contemporaneamente não possui um campo delimitado de acção.

⁴² CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.32.

⁴³ RILKE, Rainer Maria (1907), pág. 11.

Alberto Carneiro trabalha, neste sentido, a escultura de forma clássica tendo em conta apenas à questão da subtracção da matéria. Em todo o resto a sua forma de expressão rege-se pela necessidade interior de tentar explicar o universo. O próprio cavar da matéria ganha uma nova dimensão à luz desta busca poética.

A matéria não é subtraída ao que está *a mais*, como em Miguel Ângelo, para desvendar uma figura⁴⁴ que se encontra escondida. Não existe uma figura escondida e nada está a mais. É preciso escavar a árvore para desvendar segredos sem forma definida e obter respostas encerradas pelo tempo no interior destes seres. Isto faz com que o processo se realize de forma dialogante.

Imaginamos um diálogo entre estes dois seres, escultor e árvore, em que a cada pergunta a árvore apenas indicasse um caminho. O escultor segue a pista munido de serra e escopro. Depois desta, outras se seguem até atingir o ponto em que a árvore se silencia. Não existem mais caminhos nesse diálogo. A obra, na sua face de manuseamento material, termina. É o ponto em que um diálogo se encerra e outro nasce, entre obra (*devir árvore do escultor*) e os fruidores.

Advém desta estrutura dialógica que a obra não se faz recorrendo a projectos, não se idea. Não existe antevisão. *Numa imagem poética não há projecto*, como Gaston Bachelard escreveu⁴⁵. Ela surge com um *movimento da alma*⁴⁶. O único desígnio nesta abordagem escultórica é a de encontrar⁴⁷ e não procurar, citando a famosa frase de Picasso. Neste sentido a arte é uma busca, tendo em vista, não o produto final, mas a duração do próprio processo de surgimento da obra. É neste processo metamórfico, da matéria e do artista, que se atinge uma questão final unificadora, constituindo esta, a obra, na sua conformação final.

⁴⁴ GOMBRICH, E.H. (1950), pág.313.

⁴⁵ BACHELARD, Gaston (1957), pág.6.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Como Kandinsky escreve no seu *Über das Geistige in der Kunst*: “A verdadeira obra de arte nasce misteriosamente. A alma do artista, se está verdadeiramente viva, não tem necessidade de pensamentos racionais nem de teorias. Ela sabe expressar coisas ao artista, que este, no momento, nem sempre pode compreender. *A voz interior da alma* revela-lhe qual a forma conveniente e onde deve procurar («natureza» exterior ou interior). Todo o artista que trabalha segundo a intuição sabe como a forma que concebeu pode do modo mais inesperado decepcioná-lo, e como outra se lhe substitui automaticamente. Boecklin diria que a verdadeira obra de arte devia nascer como uma grande improvisação. Noutros termos, concepção, construção, composição são degraus que conduzem ao objectivo – um objectivo por vezes surpreendente, mesmo para o artista.” KADINSKY, Wassily (1954), pág.115-6, nota 6.

INTERESSE DO AUTOR

Alberto Carneiro é um dos nomes incontornáveis da escultura contemporânea portuguesa. Com um percurso que começa bastante cedo, aos 10 anos numa oficina de santeiro, Alberto Carneiro desbravou o seu caminho a partir da assunção da escultura como território de expressão e individualização, tendo recusado a entrada no seminário e mais tarde criado a sua própria oficina. Em 1954 inicia o curso nocturno de Escultura da Escola Soares dos Reis no Porto.

A sua necessidade de conhecimento não encontra resposta no ensino académico que então se praticava na Escola Superior de Belas Artes do Porto que frequenta de 1961 a 1965. Apesar disso, ganha diversos prémios entre 1962 e 1968. Este período culminou com o Prémio Nacional de Escultura. Inicia nesse mesmo ano o Advanced Course in Sculpture na Saint Martin's School of Art, em Londres sob direcção do escultor Anthony Caro, o qual havia sido aluno e assistente de Henri Moore. Também aqui não encontra abertura para desenvolver um trabalho pessoal, encontrando-se mais uma vez no academismo⁴⁸ que ainda hoje recusa.

A sua permanência em Londres será, no entanto, decisiva. Devemos primeiro relembra que em 1968 vivíamos em Portugal no regime político ditatorial de Salazar. Alberto Carneiro encontra em Londres uma situação absolutamente distinta, um período de experiência vivencial totalmente nova. Um dos factos referidos por Alberto Carneiro⁴⁹ é o poder andar descalço pela cidade e a percepção que isso lhe deu daquele local. As experiências tácteis são, aliás, referidas em diversas ocasiões pelo escultor como momentos de experiência intensa com o mundo.

É em Londres que sofre a sua primeira anamnese. Este momento é registado com absoluto rigor, dia 12 de Dezembro de 1968 pelas 14.30h, no seu quarto. Esta anamnese, onde revive uma experiência de infância, será a base da sua obra *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*⁵⁰ (fig.2). A partir daqui Alberto

⁴⁸ Neste caso o academismo refere-se a uma outra abordagem material e formal em relação à Escola do Porto, já que Anthony Caro abriu a escultura britânica a novas abordagens formais depois de uma visita aos Estados Unidos da América em 1959. No entanto, a rigidez de um único sentido na abordagem plástica continuava a ser redutor para Alberto Carneiro.

⁴⁹ Em documentário sobre Alberto Carneiro de Catarina Rosendo e Olga Ramos com o título *Difícilmente o que habita perto da origem abandona o lugar* apresentado no DocLisboa 2008 – VI Festival Internacional de Cinema Documental, Culturgest. Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos

⁵⁰ Catarina Rosendo, defende na sua tese de mestrado *Alberto Carneiro – Primeiros anos (1963-1975)*, publicada posteriormente em livro, que este será o momento da emergência do escultor: "(...) mais do que ser a origem de um discurso autoral, ela é a redescoberta e a recriação da identidade de Alberto Carneiro enquanto valor base de uma narrativa em que a subjectividade se sobrepõe e satura a pretensa realidade objectiva das coisas do mundo." ROSENDO, Catarina (2007), pág.109.

Carneiro encontra, na vivência da sua infância na zona rural do Coronado, a ligação ao mundo que buscava através do seu trabalho.

As raízes desta obra e deste facto psíquico devem, no entanto, como o próprio escultor salienta, ser encontradas anteriormente à sua permanência em Londres. Segundo ele, a sua ida para Londres deveu-se à sua insatisfação, corporizada numa crise pessoal, na abordagem ainda não satisfatória que fazia à escultura. Desde 1965, depois da leitura de Gaston Bachelard, o escultor intuía que o devir da sua arte estava algures *enterrado* dentro de si mesmo. Faltava-lhe conseguir fazer a síntese entre a “função do real” e a “função do irreal”⁵¹, entre o consciente e o inconsciente de modo satisfatório. Ou seja, o escultor tinha encontrado a via⁵² através da qual se podia expressar artisticamente, mas ainda não tinha conseguido dar forma⁵³ à sua “imaginação poética”.

A importância da obra *O Canavial...* reside precisamente na libertação das questões técnicas da escultura fazendo a passagem para uma obra mais enraizada no homem e menos nas questões virtuosas duma prática completamente dominada⁵⁴.

⁵¹ BACHELARD, Gaston (1957), pág.18.

Gaston Bachelard refere estas duas propriedades do psiquismo humano como a base duma imaginação poética.

⁵² “A matéria e a minha vida com ela na formulação do meu próprio ser. A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que hoje é uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo. Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade.” 5 de Maio de 1965. CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.53.

⁵³ A este respeito Alberto Carneiro escreve a 18 de Setembro de 1967:

“O momento de crise é já longo. A necessidade de passar a um novo estágio de relações com o mundo através do meu trabalho torna-se imperiosa. Estou mais perto da origem mas ainda não suficientemente liberto dos meus mortos. Não é fácil alijar o supérfluo da minha própria cultura. Este furor em me apropriar das coisas simples conflitua com a tendência reflexa e ainda não dominada para as manifestações barrocas. Tenho que encontrar a árvore dos frutos sazonados à sombra da qual brinquei.” CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.54

⁵⁴ Encontramos uma questão semelhante no percurso de Brancusi quando este fez a passagem para a talha directa na madeira tendo que reaprender a esculpir já que até aí a sua abordagem era dominada por princípios académicos.



Fig.2 - *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, 1968.

A partir deste momento a obra de Alberto Carneiro vai desenvolver-se numa relação íntima com a matéria, sendo a primazia dada a esse contacto e não à forma de a expressar. Alberto Carneiro referirá em diversas ocasiões que a escultura é a sua existência, no sentido em que esta lhe permite a realização duma exteriorização do seu mundo de criação trabalhado a partir do corpo e da matéria⁵⁵. Assim Alberto Carneiro recorrerá a diversas técnicas como são o registo fotográfico de interações com o meio natural ou a utilização de matérias do domínio rural transpostas, de modo consciente, para o domínio da arte como são feixes de vime ou colheitas de trigo.

Embora se apontem relações da sua obra inicial com algumas abordagens apelidadas de conceptuais, de *land art* ou de *earth works*, Alberto Carneiro não se vinculará nunca a qualquer tendência artística. Prefere auto-analisar o seu processo criativo, construindo, para isso, uma obra de reflexão escrita bastante importante e extensa que, se funde, em diversos momentos, com a própria obra plástica.

⁵⁵ Cecília Martins, *Alberto Carneiro e sua arte* citada por ROSENDO, Catarina (2007), pág.75.

Neste sentido deve referir-se o *caderno preto*⁵⁶, obra sùmula do seu percurso em Londres e que condensa uma sèrie de estudos e referências, desenhos, projectos, fotografias e textos que partem dos dois lados do caderno para o centro e que serão utilizadas no desenvolvimento das obras do escultor sobretudo na década de 70. Alguns elementos mantêm-se até aos nossos dias, como são por exemplo as mandalas.

Neste caderno encontramos a primeira homenagem (não construída) a Gaston Bachelard intitulada *To Gaston Bachelard: a program for nature's recreation* datada de Janeiro de 1969 (fig.3). A segunda homenagem, *Os quatro elementos – segunda homenagem a Gaston Bachelard* (1969-70) (figs. 4 e 5), deriva directamente do *caderno preto* e foi apresentada em conjunto com este e *Uma linha para os teus sentimentos estéticos* (1970-71) na Galeria Alvarez no Porto em Fevereiro de 1971.

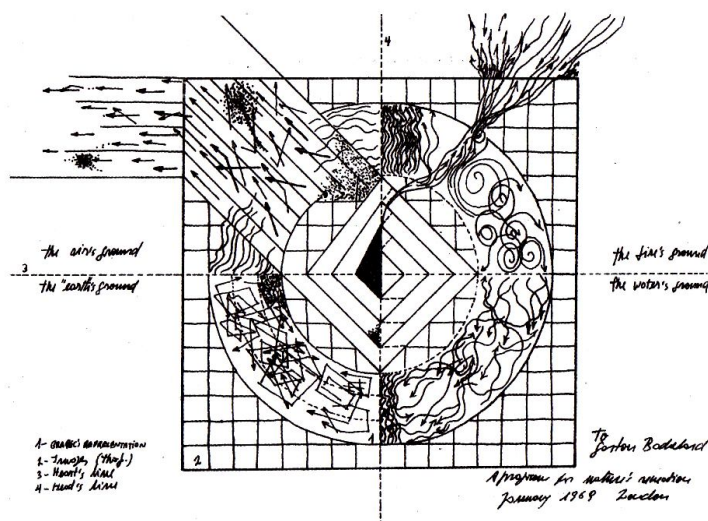


Fig.3 - *To Gaston Bachelard: a program for nature's recreation*. Londres, Janeiro de 1969.

⁵⁶ Originalmente este caderno tem um outro título: *Ideias e Projectos, 1968-71*, nunca indicado em qualquer ponto do caderno. O que surge na capa, impresso a branco é: *London 1968, Oporto 1971, 2121853472mm, 68428800sec.*

2121853472mm é a distância do Porto a Londres e 68428800sec o tempo passado nessa cidade.

A designação *Caderno Preto*, atribuída pela comunidade dada a sua cor, prevalecerá.

Verificamos, como já referido, ao longo da década de 70 uma abordagem que não objectualiza a escultura⁵⁷, mas que a torna acção e a reduz aos elementos primordiais da natureza: ar, fogo, terra e água tal como o havia feito Gaston Bachelard em relação à literatura, bem como o filósofo pré-socrático Empédocles de Agrigento em relação à formação do cosmos.

A partir desta decomposição dos elementos Alberto Carneiro propõem-se “recriar a natureza”, facto já constatável no título da sua primeira homenagem a Bachelard. Este gesto metafórico, no sentido etimológico da palavra, de *deslocação*, prevalecerá na sua obra. É nesse sentido que será possível interpretar obras posteriores, sobretudo aquelas que nos propomos neste ensaio, ou seja, a escultura de árvores.

A árvore é trabalhada em dois sentidos complementares e convergentes: um primeiro de reiteração da imagem simbólica da árvore; um outro de tentativa de trazer à luz a essência do elemento trabalhado e das possíveis pulsões que se revelem no próprio processo plástico.

Rosalind Krauss no seu trabalho *Passages*⁵⁸ refere que na escultura moderna a ideia de passagem “serve para colocar tanto o observador como o artista diante do trabalho, e do mundo, numa atitude de humildade fundamental a fim de encontrarem a profunda reciprocidade entre cada um deles e a obra” e acrescenta que a escultura nos convida a experimentar o presente do mesmo modo que Proust encontra no passado e comenta a seguinte passagem:

Ele está oculto, fora do seu domínio e do seu alcance [da inteligência],
nalgum objecto material (na sensação que nos dará esse objecto
material) que nós nem suspeitamos. Esse objecto, só do acaso depende
que o encontremos antes de morrer, ou não o encontraremos nunca.
Marcel Proust, *No caminho de Swann*, citado por KRAUSS, Rosalind
(1977), pág.343

⁵⁷ Encontramo-nos perante o *Expanded Field* da escultura cunhado por Rosalind Krauss.

⁵⁸ KRAUSS, Rosalind (1977), pág.342.

HIPÓTESE

As Árvores Esculpidas de Alberto Carneiro: Matéria e Paisagem na Confluência entre Gaston Bachelard e a Inspiração Taoísta.

Este estudo constitui-se como uma abordagem que incide sobretudo nas influências de via literária em Alberto Carneiro, já que as principais influências deste escultor se encontram na literatura, sobretudo na filosofia e na poesia. São difíceis de identificar influências formais claras já que, como pretendemos provar, o seu trabalho se baseia sobretudo numa atitude *ética*. Falamos em ética no sentido da verdade profunda. Da verdade de viver segundo os ritmos e os princípios que regem a nossa presença no cosmos. Ou numa referência à ética taoísta, a que Shitao dedica todo um capítulo, e que Ryckmans comenta com: “ce lien qui fait dépendre la qualité d’une œuvre d’art, d’une manière directe et nécessaire, de la qualité morale de son auteur”⁵⁹. A condição simbólica e arquetípica da abordagem artística de Alberto Carneiro é assim a tradução de uma relação com a natureza primordial no sentido pessoal e colectivo.

A metáfora assume-se como princípio e como matéria final. A árvore é o meio para o conseguir e, embora não esteja presente na fase inicial da sua obra com a força que tem a partir dos anos 90, encontra-se já nas suas reflexões em 1968-72: “Nós não afirmaremos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas diremos que podemos tomá-la e transformá-la em obra de arte.”⁶⁰ Interessa-nos sobretudo debruçar sobre o tema da árvore já que se nos afigura como o mais universal nas suas qualidades simbólicas. Para além disso, faz parte da nossa tese defender que a obra de Alberto Carneiro se direccionou, e ganhou consistência, a partir da assunção da árvore como meio de comunicação artística. As esculturas realizadas a partir das diversas árvores que utiliza – buxo, nogueira, tola, castanheiro, tangerineira, etc. – demonstram um domínio total, tanto da técnica, a que não é alheio o facto de ter iniciado o ofício de santeiro com apenas 10 anos de idade, como o da simbiose com a matéria. Existe na sua expressão através destes seres, uma verdadeira *não-técnica* no sentido da transcendência dessa mesma técnica, à imagem do que acontecia com os pintores chineses.

Não pretendemos sugerir que a sua obra em pedra, bronze ou instalação com diversas matérias é de menor importância, apenas que no trabalho com a árvore

⁵⁹ RYCKMANS, Pierre (1970), pág.118. Tradução livre: esta relação que faz depender a qualidade de uma obra de arte, de maneira direta e necessária, da qualidade moral do seu autor.

⁶⁰ Carneiro, Alberto. *Notas para um manifesto de uma arte ecológica* (Dezembro de 1968-Febrero de 1972)

podemos, de uma forma concentrada, falar de todos os temas que nos parecem vitais na sua abordagem artística e que estão, como demonstraremos, ligados à poética da imaginação da matéria. Poética que encontra reflexos, tanto nos estudos de Gaston Bachelard sobre os elementos, como na arte tradicional chinesa de raiz taoista.

Resulta, por isso, vital, fazer uma análise da obra deste escultor à luz da obra *nocturna*⁶¹ de Gaston Bachelard, tendo sempre, no entanto, a árvore como elemento central do nosso estudo. A árvore como matéria a metamorfosear e como suporte de evocações aos quatro elementos estudados por Bachelard nas suas obras sobre a imaginação da matéria: ar, fogo, água e terra.

Como Alberto Carneiro escreve em 1965: a leitura de Bachelard foi elemento chave na teorização “das minhas vivências com a matéria, no prolongamento das minhas reflexões, na definição de uma poética que me tinha chegado mais pelo sentir (...)”⁶². No catálogo de 1979 que acompanhou a sua representação à exposição *Artto '79*, em Basileia, Alberto Carneiro aprofunda esta influência numa entrevista imaginada:

Outro - (...) a propósito da tua relação com a matéria - os elementos: a água, o ar, o fogo, a terra, que sempre, dum modo ou de outro, implícita ou explicitamente estão presentes no teu trabalho - que influências terás sofrido?

Ele Mesmo - A cultura é hoje qualquer coisa que eu tenho como a totalidade que se é pelo que se viveu, propriamente e através dos outros, aquilo que se constrói como dádiva para todos: sabedoria-de-vida (vívda e comunicada com o corpo todo). Poderei dizer que a maior influência sobre o meu trabalho se fez pela leitura do romântico Gaston Bachelard, pela meditação poética que ele faz da matéria. Ele foi para mim, em 1964, a grande revelação da teoria do meu trabalho; encontrei nele a formulação dos conceitos, a dimensão poética de tudo o que eu vivia na relação mais íntima com os materiais que as minhas mãos trabalhavam.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.38.

O entendimento alquímico que Bachelard tem da imaginação será um ponto a aprofundar, não só pelas referências que o filósofo faz a estudos de Carl Gustav Jung, como também pelo facto de Bachelard ter sido um cientista, professor de física e química. Este facto deu-lhe um entendimento mais profundo do próprio processo de

⁶¹ A obra de Gaston Bachelard divide-se em dois grandes grupos. O que foi designado por obra *diurna* com uma abordagem sobre o saber científico e a obra *nocturna* onde o filósofo explora os mecanismos poéticos da criação artística.

⁶² CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.53.

transformação das matérias. O alquimista era, de facto, um materialista. Um metamorfoseador da matéria.

O próprio processo artístico da poesia de génio pode ser, como refere Fernando Pessoa, *um processo alquímico*:

O génio é uma alquimia. O processo alquímico é quádruplo:

1) putrefacção; 2) albação; 3) rubificação; 4) sublimação. Deixam-se, primeiro, apodrecer as sensações; depois de mortas embranquecem-se com a memória; em seguida rubificam-se com a imaginação; finalmente se sublimam pela expressão.

PESSOA, Fernando (s.d.) De 1932, com a referência: *Goethe*, pág.42

O processo descrito por Fernando Pessoa encontra um reflexo quase mimético na abordagem artística de Alberto Carneiro. Uma abordagem alquímica, não só no sentido da metamorfose da própria matéria, mas também na forma como busca no seu passado as ligações à Natureza, como se apropria delas e as *rubifica* com a imaginação dando-lhes corpo na expressão das árvores esculpidas. Um processo de imaginação alquímica. Na continuação do texto que acompanhou a anteriormente referida exposição a Basileia, Alberto Carneiro escreve:

Ele (Gaston Bachelard) foi para mim, em 1964, a grande revelação da teoria do meu trabalho. (...) A partir daí, todo o meu percurso de reflexão teórica se conduziu no sentido do oriente, no sentido e dimensão duma certa natureza, duma certa concepção da natureza, dum certo fingimento da natureza, do lado de dentro dessa mesma natureza. (...) A consciência das origens pelo retorno à realidade, pelo regresso ao presente, como trânsito para o futuro.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 38

Esta a segunda pista a partir da qual buscaremos um entendimento mais profundo da obra sobre árvores deste escultor. O taoísmo permite-nos complementar a leitura de Gaston Bachelard com um pensamento de base imanente mas igualmente poético.

A hipótese deste estudo é então encontrar na **obra de Gaston Bachelard sobre a poética da matéria e na inspiração taoista, embora intuídas, de algum modo, por Alberto Carneiro, chaves para interpretação da obra sobre árvores deste escultor. Pretendemos também incidir sobre o processo criativo deste escultor, através do aprofundamento destas duas influências.**

OBJECTIVOS

Acreditamos, pois, que uma doutrina filosófica da imaginação deve antes de tudo estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal. Esse problema se coloca tanto para o poeta como para o escultor. As imagens poéticas têm, também elas, uma matéria.
BACHELARD, Gaston (1942), pág.3.

O objectivo desta *tesis doctoral* é a exploração dos mecanismos de criação artística. Podemos também afirmar que este tem sido o objectivo dos nossos trabalhos documentais sobre artistas e arquitectos. A tentativa de buscar o *invisible* de cada processo de criação. Este estudo pretende assim, numa primeira análise, responder à intriga lançada pela obra sobre árvores de Alberto Carneiro.

No presente ensaio estudaremos os mecanismos de criação artística do escultor Alberto Carneiro e a sua relação íntima com o universo da imaginação poética explorado por Gaston Bachelard e pela estética taoista. As chaves que pretendemos encontrar visão uma compreensão mais alargada da sua obra e abordagem artística.

Este estudo constituirá uma abordagem aprofundada e académica ao tema dos mecanismos de criação artística, que temos vindo a leccionar nas disciplinas que ministramos na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Por outro lado pretendemos construir um instrumento de sistematização de conhecimentos sobre a imaginação criativa poética, que poderão ter aplicação directa no nosso trabalho pessoal, seja documental ou subjectivo.

Não resulta assim como intenção fazer um estudo sobre a contextualização da obra deste autor, nos panoramas nacionais ou internacionais da arte contemporânea, pois esse trabalho já tem vindo a ser feito por diversos críticos e estudiosos como referiremos no estado da arte. Pretendemos estabelecer que, as obras exclusivamente esculpidas em árvores, são as que melhor realizam a síntese duma abordagem poética da matéria neste autor. A questão poética é, como já referido, uma charneira na nossa focagem. Este estudo visa consubstanciar a visão poética como uma real possibilidade de construir obra artística.

Pretendemos ainda, com este estudo, responder a algumas questões que a obra deste escultor levanta: Existe uma relação entre a causalidade material e a formal? Quais as implicações da talha directa na conformação das obras deste autor? Qual papel do corpo nas obras sobre árvores de Alberto Carneiro?

Para responder a estas, e outras questões, basear-nos-emos exclusivamente na obra de Gaston Bachelard sobre o tema da imaginação da matéria e nos escritos de

intérpretes do taoismo, focando sobretudo a pintura de paisagem da tradição chinesa. Faremos esta abordagem a partir do nosso interesse e continua leitura da obra destes autores, já que, como dissemos, não é esta a nossa área de formação.

Isto liga-se, de algum modo, a um último objectivo deste estudo. Ao focarmo-nos na obra de um escultor, que foi durante muitos anos professor de desenho na Faculdade de Arquitectura do Porto, que integra na sua escultura problemas espaciais complexos, conseguimos estabelecer uma ponte entre a nossa formação e a nossa actual ocupação académica.

ESTADO DA ARTE

Em relação a Alberto Carneiro foi desenvolvido um precioso trabalho de recolha e organização de informação sobre o artista por Catarina Rosendo publicados em dois livros: a sua tese de mestrado *Alberto Carneiro – primeiros anos (1963-1975)* e o livro editado em 2007 com o título *Alberto Carneiro – Das notas para um diário e outros textos*. Enquadram de forma rigorosa e meticulosa, tanto a emergência de Alberto Carneiro como autor, no caso de *Alberto Carneiro – primeiros anos (1963-1975)*, como a solidificação dos seus princípios programáticos ao longo dos restantes anos até aos nossos dias na recolha de textos para *Alberto Carneiro – Das notas para um diário e outros textos*. Para além destes trabalhos, que possibilitam a nossa incidência num ponto específico, Catarina Rosendo em conjunto com Olga Ramos realizaram um filme documental sobre o escultor com o título *Difícilmente o que habita perto da origem abandona o lugar*. Neste documentário, Catarina Rosendo dá corpo à sua investigação sobre os primeiros anos da carreira do escultor, mas complementa-a com uma visão mais íntima, debruçando-se na impossibilidade de dissociar o homem do artista. Acerca desta questão, e na relação directa com o tema que pretendemos desenvolver neste estudo, Catarina Rosendo refere nas conclusões da sua tese de mestrado:

Alberto Carneiro descobre (...) um movimento inverso àquele com que tinha iniciado a sua actividade escultórica: não é ele que retira as formas da matéria, mas é antes a matéria que tem a capacidade de, dirigindo-se a ele, lhe imprimir a sua realidade concreta, sob a forma de uma representação, inscrita no seu aparelho perceptivo e imaginante, que é uma imagem que, posteriormente, Alberto Carneiro transforma, através da obra de arte, em “imagem da imagem”.
ROSENDO, Catarina (2007), pág.177.

Uma das personalidades que melhor entendeu o alcance da abordagem de Alberto Carneiro desde o seu início foi Ernesto de Sousa, artista multidisciplinar e crítico, que em Fevereiro de 1974 escrevia *A arte ecológica e a reserva lírica de Alberto Carneiro* no n.º16 da revista colóquio-artes publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Ernesto de Sousa designaria Alberto Carneiro como «operador estético». No texto, que é um fragmento de uma carta dirigida a Alberto Carneiro, o qual aparece no catálogo da exposição de 1985 na Galeria Emi Valentim de Carvalho, *Árvores Flores e Frutos*, Ernesto de Sousa coloca deste modo a acção de Alberto Carneiro:

Alberto tu – para mim – sempre foste um escultor. Sempre foste um escultor... por dentro e por fora das *coisas*. Agora mudaste de materiais e voltaste às ferramentas antigas? Seja: instrumentos, a máquina fotográfica, a goiva trabalham superfícies sensíveis e ideias que nos obcecaram. É tudo.

À nossa volta o mundo parece desmoronar-se, feito de restos.

Mas nós, teimosamente vamos ao mais recôndito da Memória para inventar o novo. Teimosamente. Escultor, artista, e sobretudo: inventor.

E depois? Quem tem olhos para VER, que veja.

Ver, apalpar, cheirar...

Tu não fazes nova escultura, nem nova pintura...

Deixemos essas categorias vulgares para a vulgaridade dos críticos, conservadores e preguiçosos. Tu és teimoso, voltas ao antigo e procuras o novo.

Há quem proclame a morte de Deus. Mas quanto à morte da Arte, nós temos ainda uma palavra a dizer...

Também a catástrofe final é impensável, mesmo que mais e mais catástrofes elementares aconteçam à nossa volta. Morreremos, sim... mas não tão devagar!

Qual é o teu território? Não importa. O que importa, talvez, é saber que no momento da catástrofe, a presa e o predador se confundem. É uma exigência matemática, via única para o centro.

O CENTRO DOS ACONTECIMENTOS é, aqui e agora, onde acontecem as coisas. Cada uma com o seu próprio envolvimento. O lado de fora é o lado de dentro da respectiva geratriz... E inversamente. Exemplo: o espigueiro e o Museu. Ou: o campo e o espigueiro.

(...)

Em todo o caso: a arte está sempre, e para lá das teologias e outras ideologias – ao espelho de si própria. O território da arte é a arte.

Ernesto de Sousa in CARNEIRO, Alberto (1985), págs.1-2.

Tânia Saraiva numa comunicação para o III Congresso Internacional da APHA (Associação Portuguesa de Historiadores de Arte) faz uma resenha e situação da obra de Alberto Carneiro nos panoramas nacional e internacional. Quanto a nós existe, nesta comunicação, como em muitos outros autores, um exacerbamento do facto de Alberto Carneiro se cruzar vagamente com Richard Long e Hamish Fulton, já que, embora hoje sejam artistas incontornáveis no domínio da designada *land-art*, não o eram em 1968. Daí a referência a estes nomes ser mais circunstancial do que realmente objectiva. Acreditamos numa influência mais vasta, que diz respeito às décadas de 60 e 70, com todas as manifestações e procuras de novas formas de abordar a arte. Este clima é propício ao surgimento de abordagens que têm pontos de contacto. Alberto Carneiro ingressou na Saint Martins College of Art quando Long e Fulton saíram, em 1968. Richard Long, recém-formado produziria as primeiras marcas de uma

caminhada num campo, precisamente entre 1967 e 68, mas este facto é um dado histórico. Não foi imediatamente conhecido.

Como poderíamos então falar de outros artistas, que em certos aspectos estão até mais próximos daquilo que Alberto Carneiro viria a produzir? Artistas que não frequentaram a Saint Martins, mas surgiram na mesma época como é o caso de, sobretudo David Nash, mas também Tony Cragg, ou, um pouco mais tarde, Andy Goldsworthy.

Javier Maderuelo tem acompanhado de perto o trabalho de Alberto Carneiro. Num texto intitulado *El árbol transformado en arte* inserido no catálogo da exposição *Árboles* de Alberto Carneiro e publicado pelo Centro de Arte y Naturaleza da Fundacion Beulas em Huesca, Javier Maderuelo centra-se na árvore como via de expressão de Alberto Carneiro. Faz referência à dimensão simbólica da árvore nas culturas oriental e ocidental e estabelece um princípio sobre a opção de trabalhar sobre árvores e não sobre madeira, diz:

La madera es la sustancia material que procede del árbol, mientras que este es un ser, un individuo del reino vegetal. Tratar con el árbol (...) supone aceptar que el árbol posee unas cualidades ontológicas, unas señas de identidad y una carga energética, supone aceptar que el árbol, en cuanto ser que há vivido, há condensado en su cuerpo la experiencia fenoménica de su existência.

Javier Maderuelo *in* CARNEIRO, Alberto (2006), pág.32.

De um modo geral, podemos dizer que é o texto que se aproxima mais da abordagem que pretendemos fazer, já que considera o ser árvore, o corpo artista e a sua acção sobre a matéria como forma de integração do próprio artista na obra resultante.

O texto de Alberto Ruiz de Samaniego *Al outro lado de la naturaleza* publicado no mesmo catálogo, centra-se também nesta mesma ideia da assunção da árvore como princípio ou base para a expressão.

Bernardo Pinto de Almeida é outro crítico que tem acompanhado bastante a obra de Alberto Carneiro, tendo escrito já, em diversas ocasiões, textos bastante completos sobre a obra do escultor. Um dos últimos, bastante completo, data de 2007 e refere-se à edição de uma Monografia intitulada *Alberto Carneiro - Lição de Coisas* e que está directamente relacionado com o Prémio de Artes Casino da Póvoa atribuído ao artista nesse ano. O livro narra o percurso do artista e evidência todo o trabalho desenvolvido por aquele que é considerado um dos maiores escultores do panorama da arte contemporânea portuguesa.

Bernardo Pinto de Almeida confidenciou mesmo que, em sua opinião, Alberto Carneiro integra a lista dos 10 nomes mais importantes das artes plásticas portuguesas, encabeçada por Amadeo de Souza-Cardoso e António Carneiro. Revelando que acompanha o trabalho de Carneiro há mais de 20 anos, Pinto de Almeida assume que tem mantido com este "diálogos de cumplicidade", o que, naturalmente, contribuiu para a escrita deste trabalho, que pretende ser "um reflexo de olhares profundos sobre a sua obra". O autor sublinhou ainda ao JN que na presente edição procurou esquematizar no plano da reflexão estética uma série de importantes questões que a obra do escultor originou. Bernardo Pinto de Almeida acrescentou que este trabalho não é fruto puro e simplesmente de uma escrita sobre a obra, mas corresponde, isso sim, a uma escrita com uma obra.

In Jornal de Notícias / SNPC, Publicado em 18.12.2007

http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/snpcultura/vol_alberto_carneiro.html

Existem ainda uma série de textos publicados em catálogos e livros de diversos críticos conceituados que nos possibilitam uma melhor visão sobre o seu trabalho plástico: Alexandre Melo, Isabel Carlos, João Fernandes, Santiago Olmo, Raquel Henriques, Paulo Pires do Vale.

Os diversos textos de Rosalind Krauss sobre escultura são fundamentais para podermos estabelecer pontes entre a obra deste autor e o panorama internacional na sua originalidade e pertinência.

A extensa obra de Gaston Bachelard sobre a imaginação da matéria servir-nos-á como base para podermos construir as nossas conclusões em relação à obra de arte poética com base na experiência da matéria. Apoiá-la-emos, no entanto com outros autores que, de algum modo, nos ajudarão a consubstanciar o nosso estudo.

Propomo-nos estabelecer nexos entre Bachelard e Carneiro a partir da nossa leitura da obra de Gaston Bachelard. Pela sua auto-suficiência não recorreremos a escritos de segundas vozes sobre a filosofia poética de Bachelard. Somos *amadores* da obra de Gaston Bachelard, já que a nossa formação académica não incidiu no campo da filosofia e sim na arquitectura. Foi a partir deste campo, também ele passível de encarnar as questões da poética da matéria, que se despoletou o nosso interesse por Bachelard, sobretudo a partir de *La Poétique de l'Espace*.

As obras que utilizaremos no capítulo a que respeita a influência do pensamento taoistas não serão as originais, já que não dominamos o chinês, iremos fazê-lo a partir de intérpretes referenciados neste âmbito. Pretendemos abarcar este tema de forma

orgânica, como um todo, tal como refere François Cheng. O nosso interesse será estabelecer as principais linhas deste sistema de pensamento e a sua aplicação no domínio das artes, sobretudo na pintura de paisagem para, a partir daí, podermos encontrar os cruzamentos possíveis com a obra deste escultor.

METODOLOGIA

Para desenvolver este estudo recorreremos sobretudo a materiais escritos e entrevistas com o escultor. Os escritos utilizados podem dividir-se em três grandes grupos de proveniências: os escritos de Alberto Carneiro; a obra de Gaston Bachelard sobre a poética da matéria; escritos de intérpretes do taoismo, sobretudo na vertente de pintura de paisagem.

As opções que tomámos, tanto na escolha destas duas grandes influências, como nas diversas análises que a partir daí foi possível estabelecer, ficaram a dever-se a algumas conversas preliminares com Alberto Carneiro. Foi aí que encontramos pistas para o estabelecimento destas duas grandes linhas de estudo que nos permitem perceber com uma maior profundidade o alcance da obra sobre árvores deste autor.

Deste modo, existe um caminhar em paralelo entre os escritos de Gaston Bachelard e a obra de Alberto Carneiro no primeiro capítulo, e do pensamento taoista e a obra esculpida deste autor, no segundo capítulo. A ordem não é arbitrária, corresponde, também ela, às referências cronológicas do autor. As suas reflexões escritas são utilizadas no reforço dos paralelismos encontrados, bem como no aprofundamento de algumas questões surgidas a partir destes dois grandes diálogos. O trabalho já efectuado por Catarina Rosendo, na recolha dos referidos textos, foi, sem dúvida de uma grande importância.

Consideramos ainda que a possibilidade de contactar directamente com o artista, dotou este trabalho de uma vertente dialogante bastante interessante e produtiva. Ao pretendermos aprofundar um universo criativo particular que se baseia muito na não dissociação do homem e do artista, foi vital este contacto directo e discutido do trabalho.

ESTRUTURA

O nosso estudo está dividido em três capítulos: o primeiro trata dos conceitos poéticos em Gaston Bachelard que ecoam na obra de Alberto Carneiro; o segundo procura através de textos de intérpretes da estética taoista, ligados sobretudo à pintura de paisagem, estabelecer conexões entre estes e a obra sobre árvores de Alberto Carneiro; no terceiro capítulo apresentamos oito casos de estudo onde se pretende consubstanciar o estudo efectuado nos dois capítulos anteriores. No final estabelecemos as conclusões do estudo efectuado.

Não existe por isso uma progressão linear no todo da tese para chegar a uma conclusão. Consideramos os dois primeiros capítulos como paralelos. O terceiro capítulo opera a partir dos dois primeiros, através das linhas de interpretação lançadas, procedendo à análise das oito obras seleccionadas.

Os dois primeiros capítulos, correspondentes às duas linhas de influência que pretendemos estabelecer, foram subdivididos em pontos que pretendem apresentar uma progressão de macro para micro visão dos temas tratados. Pretendemos propor, nos primeiros pontos, as grandes linhas estabelecidas, tanto por Gaston Bachelard no primeiro capítulo, como pelo taoismo no segundo, e fazer, na continuação, enfoques cada vez mais específicos a temas particulares destas abordagens que se reflectem na obra seleccionada de Alberto Carneiro.

Existe assim uma progressão paralela nos dois primeiros capítulos, de grandes linhas temáticas para pontos específicos das duas abordagens que achamos relevantes para a interpretação do autor em causa.

Todos os temas tratados, seja qual for a sua escala, quer no Capítulo 1 quer no Capítulo 2, são realizados com paralelismos com a obra sobre árvores de Alberto Carneiro. Isto é, não tratamos Gaston Bachelard ou o taoismo de forma independente, passo a passo vamos concretizando os pontos e subpontos tratados. Pretendemos com isto, para além de encontrar chaves de interpretação da obra escolhida deste escultor, estabelecer grandes linhas de actuação do artista, as quais nos permitirão desvendar a sua ética, para além da estética.

No Capítulo 1, ponto 1, começamos por estabelecer as bases do *processo imaginativo* tal como se apresenta na obra de Gaston Bachelard. Tratamos três questões ligadas à temática da imaginação material, a *Imagem e imaginação*, a *Imaginação da resistência* e a *Imaginação da intimidade*.

No ponto 2, abordamos a temática da poesia subdividindo-a em a *Poesia e o Homem* e a *Poética como mundo infinito e intemporal*.

O ponto 3 direcciona-se para a *Poesia da Mão* encontrando na obra de Bachelard duas temáticas complementares: A *Dialéctica ferramenta e matéria* e a *Devolução das energias trabalhadas*.

O ponto 4 aborda as questões ligadas à própria matéria. Encontra-se deste modo dividido em dois subpontos: um primeiro que se centra na matéria e na imaginação dos elementos; um segundo que aborda a questão alquímica, sempre presente na obra de Bachelard, e que tem em vista estabelecer o artista/poeta como um metamorfoseador da matéria.

No primeiro subponto do ponto 4, e centrando na árvore, iremos percorrer os quatro elementos tratados por Gaston Bachelard e sempre referenciados por Alberto Carneiro: a água, o fogo, o ar e a terra. Como o nosso estudo abrange apenas a escultura sobre árvores, trataremos estes elementos na sua relação com a árvore. Assim resulta: a água como elemento primordial; o fogo e a árvore combustível; o ar e a árvore aérea; a terra, a raiz, o vinho e a videira dos alquimistas. Neste último fazemos a transposição para o segundo subponto, *A Alquimia*.

Neste segundo subponto enfocamos as mutações alquímicas operadas na matéria e, de novo a partir de pistas deixadas por Alberto Carneiro, fazemos uma concretização no campo da história da escultura a partir de três exemplos: Gian Lorenzo Bernini, Constantin Brancusi e Joseph Beuys. Cada um destes exemplos objectiva a concretização da metamorfose da matéria a partir de três perspectivas diferentes que ecoam em Alberto Carneiro: Bernini como alquimista do momento eternizado, o extâse; Brancusi e a força da acção sobre a matéria; Beuys e o xamanismo.

No final fazemos uma referência à ligação de Bachelard à escultura através de um texto escrito para Chillida.

O Capítulo 2 é dedicado à inspiração taoista que perpassa a obra em estudo de Alberto Carneiro. Dividimo-lo em três pontos. No primeiro tratamos da viragem a Oriente do escultor, começando por fazer referência às principais fontes do taoismo: Laozi, Zhuangzi e Lie Zi. Seguidamente abordamos um dos principais pintores e pensadores da pintura de paisagem chinesa, Shitao. Shitao, embora sofra influências e tenha formação budista, foi um dos grandes intérpretes dos princípios taoistas na pintura. Nesta sequência e ainda no ponto 1 tratamos esta grande área que é a pintura de paisagem chinesa.

O ponto 2 é dedicado à *Arte e Vida*. Procuramos, a partir das bases da cosmologia chinesa, centrada, evidentemente, no taoísmo, encontrar as grandes linhas deste sistema de pensamento. Subdividimos este ponto em três: um primeiro que trata a *não-acção* e o *inacabamento*; um segundo que, tendo como base o *Vazio* e a *Plenitude* se desdobra ainda no *Sopro vital* e no *Vazio médio*; no terceiro abordamos a *Imanência* e concretizações na *poesia* e na *caligrafia* que se constituem como antecedentes da pintura de paisagem, estando enraizadas no próprio sistema linguístico chinês.

No ponto 3 deste segundo capítulo progredimos para questões específicas da paisagem, tanto na abordagem pictórica chinesa como na escultura de Alberto Carneiro. Assim, numa primeira subdivisão desta temática, tratamos os elementos centrais da imagética chinesa, a *Montanha* e o *Rio* tanto nas questões da matéria como nas do imaginário cosmológico. Daqui advém a subdivisão em *Matéria* e *Nas Artérias do Dragão*.

A segunda subdivisão do ponto 3 trata o tema da *Criação artística como espaço de abolição da objectualidade*. Para conseguirmos estabelecer as implicações que este tema tem na obra de Carneiro, estudamos três questões a ele ligadas, a *Forma* e a *não-forma*, a *Forma constante* e o *princípio constante* e, finalmente, a *Não-objectualidade*.

No Capítulo 3 fazemos a análise de oito obras sobre árvores de Alberto Carneiro de modo a poder confirmar as diversas analogias que fomos estabelecendo ao longo dos dois primeiros capítulos onde abordámos a obra de Gaston Bachelard sobre a poética da matéria e a influência do pensamento taoista na obra deste escultor. As oito obras escolhidas abrangem um período de uma década, de 1995 com *Corpo Mandala*, a 2005 com *Três Árvores e a Floresta*. Não analisamos, no entanto, as obras cronologicamente, antes estabelecemos uma associação e progressão temática que nos leva de obras realizadas para espaços específicos como é o caso de *Uma Coluna sem Fim* e *Sinais e Sabedoria da Floresta*, a obras que encorporam de modo claro e definitivo a poética deste autor, *Três Árvores e a Floresta*, *Sobre um Hai-ku de Bashô escrito em Ise*. No meio destes dois extremos temos ainda a árvore como expressão natural com *Sobre os Rios I e Água e Fogo* e a simbiose com *Árvore da Vida* e *Corpo Mandala*. Esta é apenas uma forma organizativa das obras já que elas se apresentam como elementos individuais. O não recurso à organização cronológica permite-nos reforçar a ideia de que existe um contínuo na obra deste escultor e que esse se encontra

ligado ao primordial, a algo que responde intemporalmente. Optámos, deste modo, por não apresentar qualquer subdivisão no índice das obras analisadas. As razões apresentadas justificam, a nosso ver, a sequenciação ou falta dela.

1. A IMAGINAÇÃO DA MATÉRIA NA OBRA DE GASTON BACHELARD E SUA RELAÇÃO COM ALBERTO CARNEIRO

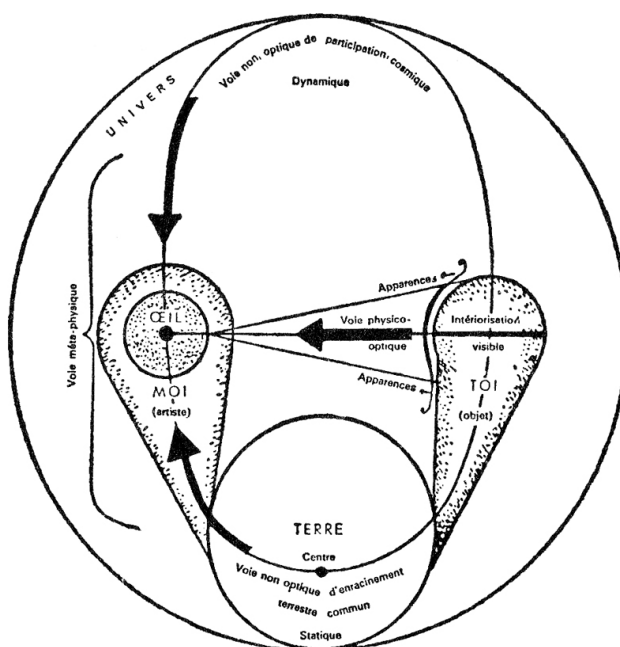


Fig.6 – Esquema de Paul Klee

1.1 O PROCESSO IMAGINATIVO EM GASTON BACHELARD

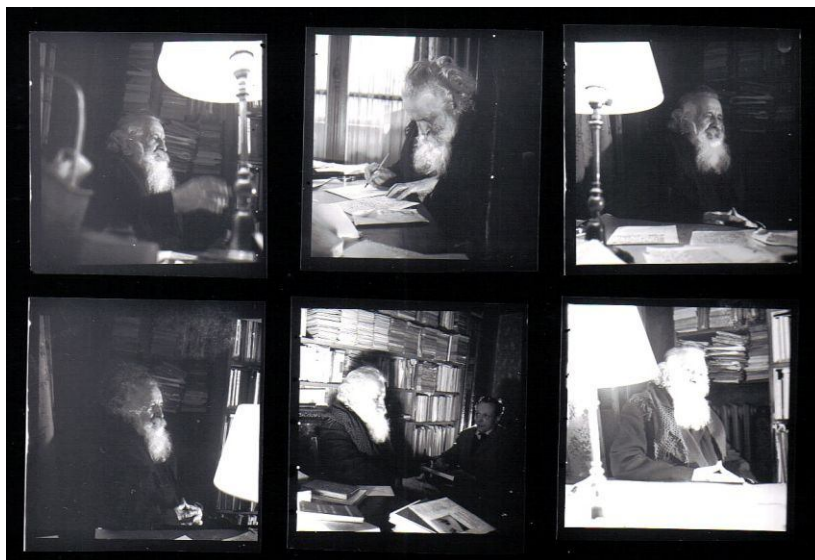


Fig.7 – Gaston Bachelard

Para Gaston Bachelard as forças imaginantes desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes. A *imaginação formal* que dá vida às formas e a *imaginação material* que busca no fundo do ser o “primitivo e o eterno”⁶³. Neste *primitivo e eterno* reside a nossa natureza, onde as formas estão cravadas nas substâncias materiais. “A vista lhes dá nome mas a mão as conhece”⁶⁴. Do mesmo modo que Gaston Bachelard fala do devaneio (*ensoñación*) como forma de atingir esta profundidade do ser, também Nietzsche fala do sonho como “esse antiquíssimo aspecto da humanidade” que “continua vigente em nós, pois é ele o fundamento, sobre o qual a superior razão se desenvolveu e, em cada ser humano, ainda se desenvolve: o sonho leva-nos outra vez de volta a longínquas condições da civilização humana e fornece-nos um meio de a conhecer melhor.”⁶⁵

As imagens da matéria são sonhadas na sua substância, afastando as formas e imagens supérfluas. Bachelard busca na matéria o princípio que despoleta a imaginação. Uma imaginação profunda que afasta as formas percíveis e que tem um peso. As imagens da matéria são um *coração*. A sua força implica dois sentidos: de

⁶³ BACHELARD, Gaston (1942), pág.1.

⁶⁴ Idem, pág.2.

⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich (1997), págs.32-33.

aprofundamento onde parece insondável, misteriosa; de impulso onde surge com uma “força inexaurível, como um milagre. Em ambos os casos, a meditação de uma matéria educa uma imaginação aberta.”⁶⁶

Achamos, no sentido da pesquisa da imaginação, bastante interessante o esquema cognitivo desenhado por Paul Klee (fig.6), dando-nos a entender duas forças actuantes, não ópticas, que funcionam complementarmente à visão físico-óptica. Uma visão dinâmica, *não óptica*, que nos atinge por cima, via cosmos e uma outra, estática, via terra através do enraizamento comum. Assim, o artista possui, para além da visão da coisa, duas outras percepções não ópticas que emanam do interior dessa mesma coisa e que formam a “união dos caminhos metafísicos”⁶⁷. São os caminhos que Klee nos diz levarem à humanização e que estabelecem entre o Eu e o objecto uma relação de ressonância que ultrapassa os fundamentos ópticos. Tal como Alain refere nas suas *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, o imaginário não reside na imagem, isto é, no conhecimento do objecto em si, mas antes na emoção que define como “une énergie et confuse réaction de tout le corps soudain en alarme.”⁶⁸

No conhecimento científico da cultura ocidental predominam palavras que são metáforas⁶⁹ de origem ocular: perspectiva, ponto-de-vista, visado, leitura, enfoque, teoria (Gr. *theoría*, acção de olhar), ideia (do Gr. *eidōs*, forma visível), intuição (do Lat. *intuere*, olhar atentamente), inteligência (do Lat. *intus legere*, ler dentro), panorama (do Gr. *pán*, todo + *hórama*, vista), etc.⁷⁰ Gaston Bachelard, tal como Alain, opõe-se à cultura realista da visão com o conceito de bem sonhar, “de sonhar permanecendo fiel ao onirismo dos arquétipos que estão enraizados no inconsciente humano”⁷¹ e confessa-se impressionado com a carência de causa material na filosofia estética.

Bachelard concentra os seus esforços em discernir todas as imagens materiais que se ocultam por trás dos belos sufixos, como uma escavação profunda onde se tenta encontrar a raiz de um vegetal. Por mais belo que seja o seu exterior existe também uma vida interior, profunda, agarrada à matéria e que dela se alimenta. No fundo da terra, a planta germina. Gaston Bachelard vai ainda mais longe: “**No fundo da matéria**

⁶⁶ BACHELARD, Gaston (1942), pág.3.

⁶⁷ KLEE, Paul (1956), pág. 48.

⁶⁸ ALAIN (1931), pág.13.

Tradução livre: uma enérgica e confusa reacção de todo o corpo subitamente em alarme.

⁶⁹ O poeta argentino Lugones disse no prefácio do seu *Lunario sentimental* que todas as palavras são metáforas mortas. Citado por BORGES, Jorge Luís (2000), pág.30.

⁷⁰ SIMÕES, Reinério Luiz Moreira (1999), pág.56.

⁷¹ BACHELARD, Gaston (1948a), pág.2.

cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras.⁷² Nesta imagem, encontramos condensado todo um pensamento e uma atitude a explorar. A passividade da contemplação não conseguirá penetrar nesta noite. Apenas a acção, princípio animal por excelência segundo Bergson, serve naquilo que será uma luta e uma simbiose com a matéria.

A imaginação material é actuante, está ligada ao conhecimento físico/táctil do mundo opondo-se e complementando, simultaneamente, o conhecimento perceptivo. É uma experiência *háptica*. Existe uma evidência do corpo nesta confrontação com as matérias. O corpo actuante e não o corpo contemplativo. Será a partir desta superação da contemplação passiva para a energia fornecida pelas matérias à imaginação activa que Gaston Bachelard irá construir um pensamento com raiz nos quatro elementos: ar, fogo, terra e água.

Elementos já apontadas por Empédocles de Agrigento⁷³ como as matrizes do cosmos⁷⁴, embora, nesta fase, ligadas ainda a interpretações *alegóricas* da mitologia, tal como refere Cassirer⁷⁵. É aliás este universo simbólico que Cassirer vai aprofundar no seu *An Essay on Man*, propondo o epíteto de *animal symbolicum* em vez de *animal rationale* para o homem.

Bachelard comenta o facto destes sistemas filosóficos iniciais mostrarem como o pensamento está ligado a um devaneio material primitivo e a sabedoria se enraíza numa “constância substancial”. Esta constância é a *matéria prima* sobre o qual actua o “psiquismo imaginante” que conduz à sublimação e à transcendência.

El *soñador* des-realiza la naturaleza, la transciende, la transforma en el proceso metamórfico del arte, donde la metamorfosis no debe entenderse como *transposición* a la manera aristotélica, sino como *deformación* de una imagen en otra, en un camino hacia un mundo puro que supere la *mancha* natural.

TRIONE, Aldo (1989), pág.58

⁷² BACHELARD, Gaston (1942), pág.2.

⁷³ Filósofo pré-socrático. É possível que tenha vivido entre 495 e 435 a.C. Terá sido, segundo Aristóteles um fervoroso democrata, sabe-se que rompeu com o poder real na sua cidade, foi médico, legislador e filósofo. Para Empédocles duas forças mantinham o universo o Amor (força de união) e a Discórdia (separação). Expressa a ideia cíclica de vida como reunião e de morte como separação, embora não exista instabilidade nesta mudança. As coisas são sempre imutáveis alternando apenas entre unidade e pluralidade.

KIRK, G.S. (1983), págs.293-337.

⁷⁴ Existe uma identificação dos quatro elementos com divindades: Nestis a água, (existe discordância em relação às outras três, já na Antiguidade) Teofrasto identificou Zeus com o fogo, Hera com o ar e Edoneu (i.e. Hades) com a terra.

KIRK, G.S. (1983), pág.300.

⁷⁵ CASSIRER, Ernst (1964b), pág.18.

Para Gaston Bachelard a questão a aprofundar por uma doutrina filosófica da imaginação seria o estudo das relações da causalidade material com a causalidade formal. “Esse problema se coloca tanto para o poeta como para o escultor. As imagens poéticas têm, também elas, uma matéria.”⁷⁶



Fig.8 – *Evocações d'Água*, Buxo, 200x210x100cm, 1991-92⁷⁷

⁷⁶ BACHELARD, Gaston (1942), pág.3.

⁷⁷ Todas as imagens de obras, sem referência a autor, pertencem a Alberto Carneiro.

1.1.1 Imagem e imaginação

As coisas estão continuamente a emitir «simulacros», «ídolos» que são meros invólucros. Estes invólucros têm todas as qualidades do objecto, conteúdo, forma, etc. São mesmo, exactamente, objectos. Uma vez emitidos, têm existência em si mesmos, tal como o objecto emissor, e podem errar pelos ares por tempo indeterminado. Haverá percepção sempre que um aparelho sensível encontrar e absorver um desses invólucros.

A teoria pura e *a priori* fez da imagem uma coisa. Mas a intuição interior ensina-nos que a imagem não é a coisa.

SARTRE, Jean-Paul (1936), págs. 9-10

Se para Sartre a imagem representa um certo tipo de consciência não sendo uma coisa mas um acto, o acto da consciência de alguma coisa, para Bachelard é um eixo vertical que produz formas a partir da relação com o coração da matéria. Isto é, a imagem é a conformação deste interior da matéria através da imaginação.

Para bem especificar o que pode ser uma fenomenologia da imagem, para especificar que a imagem vem antes do pensamento, seria necessário dizer que a poesia é, mais que uma fenomenologia do espírito, uma fenomenologia da alma. Deveríamos então acumular documentos sobre a consciência sonhadora.

BACHELARD, Gaston (1957), pág.4

Bachelard afirma em *L'Air et les Songes* que a capacidade de “*deformar* as imagens”⁷⁸ percebidas é a verdadeira faculdade da imaginação, ao invés da comumente aceite capacidade de “*formar* imagens”⁷⁹. Para existir acto imaginante tem de existir união inesperada de imagens.

Este processo não se refere a uma associação ou combinação de memórias, fragmentos do real percebido e lembranças do real vivido, tal como é comum na psicologia. Bachelard revela o paradoxo que esta fórmula cria, pois só quem tivesse visto muito poderia combinar ricamente. Assim, a união de imagens inesperadas refere-se a um campo mais vasto, que inclui o conselho de *bem sonhar*. Bachelard cita William Blake: “A imaginação não é um estado, é a própria existência humana.”⁸⁰

A própria palavra imagem merece-nos alguma reflexão. Em português esta palavra designa: a representação de pessoa ou coisa (semelhança); uma figura ou efígie de um santo; gramaticalmente uma metáfora. Isto é, como recurso linguístico a palavra

⁷⁸ BACHELARD, Gaston (1943) pág. 1.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem com a referência William Blake, Second Livre, trad. Fr. Berger, pág.143.

imagem apresenta-se como “representação mental sensível”, como “associação inconsciente de dois mundos ou realidades separadas no tempo e no espaço”⁸¹. Só a partir de finais do século XIX, o que corresponde à modernidade, a palavra imagem ganhou a associação a uma percepção objectiva e concreta. No Renascimento e Romantismo o conceito de imagem exigia um processo racional de identificação simbólica entre dois objectos. Sobretudo nas poéticas românticas a imagem era entendida como simples representação não mental, mas refinada e sublimada na sua forma. Contribuíram para esta concepção teorias como a de S. T. Coleridge⁸² que distinguia entre símbolo e alegoria, e imaginação e fantasia, a sua análise partia do pressuposto de que no primeiro caso se tratam de imagens *superiores*, intelectualizadas e sublimadas, e no segundo caso, *inferiores*, se fala apenas de imagens exteriores ao intelecto e presas à sensibilidade imediata das coisas.

Para Gaston Bachelard, “o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*.”⁸³ Na sua concepção a imagem percebida e a imagem criada são substâncias psíquicas distintas e seria necessária uma nova palavra para nomear a “*imagem imaginada*”⁸⁴. Estas imagens imaginadas não são reproduções da realidade, são sublimações dos arquétipos. São pulsões inconscientes que conseguem mostrar-se sem cessar na vida consciente - Bachelard apoiar-se-á nos estudos de C.G. Jung⁸⁵ para comprovar que as imagens se formulam primitivamente no psiquismo humano.

Para tal, Bachelard define-se como um iconoclasta que busca a pulsão primordial, a raiz da força imaginante por trás dos belos sufixos⁸⁶.

Gaston Bachelard buscará assim nos quatro elementos a “substância” da imaginação: “sonhar numa substância profunda o fogo, vivo e colorido”; “imobilizar, diante da água fugidia, a substância dessa fluidez”; imaginar em nós a própria substância da leveza, a “substância da liberdade aérea”⁸⁷; na terra a imaginação do “contra” e do “dentro”.

⁸¹ CEIA, Carlos (2005), (<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/I/imagem.htm>).

⁸² Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poeta e crítico literário Inglês, foi um dos fundadores do Movimento Romântico em Inglaterra.

⁸³ BACHELARD, Gaston (1943), pág.1.

⁸⁴ BACHELARD, Gaston (1948a), pág.3.

⁸⁵ Sobretudo nos estudos das imagens alquímicas.

⁸⁶ BACHELARD, Gaston (1942), pág.2.

⁸⁷ Ibidem.

O iconoclasmo é, na civilização Ocidental, uma doutrina cada vez mais difícil de encontrar. Vivemos desde o século passado no “século da imagem”. Somos a civilização que inventou a fotografia, o cinema, os inúmeros meios de reprodução iconográfica. Vivemos imersos em imagens, a tal ponto que não distinguimos as nossas recordações vividas das absorvidas através do mundo imagético. Resulta assim, para nós, importante retomar o mundo da imaginação aberta. Da imaginação simbólica.

Como desenvolveremos no nosso estudo, a obra realizada a partir de árvores, de Alberto Carneiro, permite-nos fazer a ponte com uma poética iconoclasta. O aparente paradoxo de um trabalho que deixa, na maior parte dos casos, a referência à matéria de origem, mas que busca nessa mesma matéria e nas ligações imaginantes outras significações, será a nossa base, para podermos desenvolver a ideia de uma abordagem à imaginação criadora com base na matéria.

Veremos como a visão do escultor tenta ser um *objecto* cortante que perscruta o interior da matéria. Bachelard chama-lhe “visão penetrante” e define-a como violenta ao detectar falhas, fendas ou fissuras pelas quais pode “*violar o segredo das coisas ocultas*”⁸⁸.

Sobretudo, procuraremos documentar um processo criativo, que se pauta pela ligação aos elementos, como forma de libertação de energias. Energias físicas e mentais que se condensam depois, no acto de esculpir. Gilles Deleuze em *Francis Bacon, Logique du Sens* diz que não escutamos suficientemente os pintores⁸⁹, porque, segundo eles, a pintura já existe na tela. A pré-existência da obra de arte no próprio suporte onde se opera é uma das vertentes que exploraremos, do ponto de vista imaginante, na obra de Alberto Carneiro.

Há sempre uma ideia geradora na formação de cada obra, mas essa imagem não se configura num acto ilustrativo, nem tem contornos precisos, transforma-se nas mutações que a criação impõe como movimento para superação do já percebido.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 51.

A árvore encerra em si todos os elementos, concretos e simbólicos, que o artista liberta no processo de configuração da obra. Tal como outros pintores (Bacon, por exemplo) e escultores, Alberto Carneiro não pré-concebe nem pré-figura as suas obras. Estas, são fruto de um trabalho preparatório, invisível e silencioso, que tem lugar no seu jardim, na sua horta e na memória do contacto com as matérias. A obra é, assim, a

⁸⁸ BACHELARD, Gaston (1948b), pág.7.

⁸⁹ DELEUZE, Gilles (1981), pág.93.

consubstanciação de uma intimidade profunda, pré-existente ao seu desejo de arte, mas também procurada, com *as coisas da terra*.

1.1.2 A imaginação da resistência

Bachelard dividirá o estudo sobre o elemento terra em duas abordagens complementares: a primeira trata da imaginação das forças e como elas actuam no homem; a segunda privilegia as imagens da intimidade.

Dividimos, também em dois pontos, a ligação destes dois imaginários ao escultor Alberto Carneiro, já que podemos encontrar na sua obra escultórica na árvore a formalização das duas abordagens.

No primeiro estudo *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Bachelard estabelece o princípio da dialéctica das forças contrárias. O duro e o mole.

Depois de ter estudado os elementos fogo, ar e água, Gaston Bachelard propõem-nos uma abordagem um pouco diferente ao elemento terra, já que aqui começam as *dificuldades e os paradoxos sem fim*. Diante dos outros três elementos não existe o bloqueio do real, o positivismo da matéria: “Quanto mais a matéria é, em aparência, positiva e sólida, mais subtil e laborioso é o trabalho da imaginação.”⁹⁰

Trata-se de conseguir rebater a hipótese do processo imaginativo ser comandado pela percepção das imagens, tão comum na psicologia como na filosofia realista. Neste contexto é sempre necessário ter visto muito para poder combinar, através da imaginação, fragmentos do real percebido. Bachelard recorre de novo, para se opor a este princípio, ao onirismo dos arquétipos que estão enraizados no inconsciente humano. Propõe o conselho de *bem sonhar* para poder atingir a verdadeira imaginação criadora, afirmada pelo seu carácter psiquicamente fundamental, o carácter primitivo.

Da imaginação produtora devem ser deduzidas todas as faculdades, todas as actividades do mundo interior e o mundo exterior.
Novalis, *Schriften*, II, pág.365, citado por BACHELARD, Gaston (1948a), pág.3

A imagem tem assim para Bachelard duas realidades, uma física e uma psíquica. A dialéctica das forças é concebida como princípio explorador das imagens da terra. Uma

⁹⁰ Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, pág.317, citado por BACHELARD, Gaston (1948a), pág.2.

das concretizações deste princípio aplica-se de modo evidente à escultura. Não só devido ao positivismo das matérias trabalhadas, mas naquilo a que Bachelard chama de “*imaginação da resistência*”⁹¹. O mistério da energia. As violências da nossa vontade *contra* as coisas. Será a matéria a revelar-nos as nossas forças, o *ser da nossa energia*, o nosso engenho, o *ser da nossa perícia*. O devaneio construtivo norteia-se pela esperança “de uma adversidade superada, na visão de um adversário vencido”⁹². Nesta visão é o orgulho que fornece a unidade dinâmica ao ser, o seu sucesso absoluto. A alegria masculina de perfurar a realidade, no caso deste escultor.

Um sonhador da dureza íntima não cede à provocação da matéria, mune-se de uma ferramenta e ataca-a. É um ataque excitante, onde o ser integra a própria matéria. O exemplo de alguns trabalhos rurais, servem para mostrar esta luta. O uso da enxada na terra, com evidentes conotações sexuais de penetração e posterior fertilização com cinza ou estrume, representa um exemplo de integração e apropriação da própria energia terrestre. Só quem já desbravou um pedaço de terra conhece o verdadeiro campo de batalha que se gera neste acto. As raízes, que estudaremos com maior detalhe, estão cravadas na terra. É preciso força e astúcia. Pensamos que vencemos mas, quando desperta a primavera damos conta que parte do nosso esforço se enraizou também na terra e ajudou pequenos braços a fortalecer e germinar de novo.

Tanto Gaston Bachelard como Alberto Carneiro nasceram e cresceram em zonas rurais. Ambos conhecem as forças imaginantes da terra, da resistência da matéria. As forças enraizadas no inconsciente humano, para eles bem presentes e, em parte, conscientes. Alberto Carneiro aplicar-se-á nessa luta, não só materialmente mas também esteticamente. A energia despendida no trabalho de metamorfose, do objecto natural em objecto artístico, perscruta o interior dessas matérias procurando tornar visível este processo de apropriação que no fim se poderá considerar simbiótico. Tornam-se visíveis as forças do trabalho nos golpes de serra eléctrica e goiva. Torna-se visível o interior da árvore. Torna-se visível um tempo de actividade. A dureza define este tempo. Aquilo a que Bachelard chama de *matéria-duração*.

Como estudaremos no ponto seguinte, existe um outro tempo, com aplicação à obra de Alberto Carneiro, que liberta um imaginário distinto. Um tempo e uma imaginação que não se regem pela dureza da matéria mas pela intimidade com ela.

⁹¹ BACHELARD, Gaston (1948a), pág.16.

⁹² BACHELARD, Gaston (1942), pág.166.



Fig.9 – *No Seio da Terra as Árvores Florescem*, Castanheiro, 100x320x160cm, 2003-4

1.1.3 Imaginação da intimidade

O estudo do elemento terra tem na imaginação da intimidade a segunda abordagem de Bachelard. Já não estamos perante as forças da vontade ligadas às densidades da matéria, mas sim, naquilo a que o filósofo chama *devaneios do repouso*.

Este estudo versa a imaginação da matéria meditada. Propõem-nos uma abordagem aos *mistérios da substância*.

As imagens materiais transcendem portanto de imediato as sensações. As imagens da forma e da cor podem muito bem ser sensações transformadas. As imagens materiais nos envolvem em uma afectividade mais profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente.

BACHELARD, Gaston (1948b), pág.3

Se no primeiro estudo sobre o elemento terra a matéria despoletava a acção, neste, Bachelard aborda a questão do enraizamento. Do *repouso enraizado*. Ou seja, o

repouso intenso e não a imobilidade inerte. O acto contemplativo que acaba por provocar um “*enrolamento* em si mesmo”⁹³. Esta imagem do *enrolamento* apresenta-se-nos vital e abre um campo mais vasto de investigação, ao qual María Zambrano dedicou grande parte das suas obras: o sonho⁹⁴. Para Zambrano o dormir representa um voltar para dentro, um contacto com uma vida na sombra, uma *infravida*. Para atingi-la todos os seres animados se enrolam sobre si mesmos. Mas esta espiral começa antes, na própria terra, já que os animais escavam buracos na terra e o homem, mais simbolicamente, dorme em camas de madeira, elemento natural profundamente ligado à terra.

Bachelard pretende encontrar as imagens dessa “*involução*”⁹⁵. Imagens que nos remetem para as fontes do repouso: a casa; o ventre; a caverna. Imagens do inconsciente que Bachelard indica como guia da sua pesquisa “da *vida subterrânea* que é, para tantas almas, um ideal de repouso.”⁹⁶

Estamos perante o estudo da “vontade de olhar para o interior das coisas”⁹⁷. Do olhar que busca na fissura a porta para um mundo desconhecido, inacessível, mas que as mentes que se caracterizam de infantis⁹⁸, no sentido da preservação da curiosidade perscrutadora, buscam incessantemente. Bachelard analisa o desejo infantil de destruir brinquedos ou abrir buracos na terra como via para atingir o interior da coisa material. Considerando o passo seguinte, já juvenil, de marcar com uma faca uma árvore, uma evolução natural desta força psíquica.

Tal como referimos no segundo capítulo deste estudo, num conto de Tao K'ien (365-428) um pescador encontra e entra por uma fenda numa falésia. Ao fazê-lo, penetra num outro mundo onde existe a verdadeira plenitude. O pescador parte para anunciar a sua descoberta, mas jamais voltará a encontrar esta *fonte*.⁹⁹ Na fenda reside o mistério da *origem*.

⁹³ BACHELARD, Gaston (1948b), pág.4.

⁹⁴ Sobretudo em *Los Sueños y el Tiempo* e *El Sueño Creador*.

⁹⁵ BACHELARD, Gaston (1948b), pág.4.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Idem, pág.7.

⁹⁸ Na obra *Fragments d'une Poétique du Feu*, Suzanne Bachelard fala-nos dessa característica em Gaston Bachelard. A curiosidade em aprender constantemente.

⁹⁹ Em LI PO, *L'Exilé du Ciel* (s.d.), pág.103.



Fig.10 - Oficina de Alberto Carneiro - *Três Árvores e a Floresta*, Castanheiro (2000-05)

Vamos encontrar em Alberto Carneiro este desejo de interioridade da matéria. Nas esculturas sobre árvores¹⁰⁰, percebemos a utilização das fissuras provocadas pela própria secura do organismo, como forma de penetrar no seu interior (fig.10) e de induzir o espectador a fazer o mesmo, provocando, deste modo, uma trilogia dialéctica entre autor, matéria e espectador.

O desejo de contemplação activa leva Alberto Carneiro a fazer do seu jardim e da sua horta um campo de exploração das possibilidades operativas que aí se apresentam. Um verdadeiro campo de ensaio sobre a intimidade com as matérias. Este é, segundo ele¹⁰¹, um trabalho tão importante como aquele que desenvolve na oficina, na pesquisa de novas apropriações provocadas por este contacto permanente com a natureza. O trabalho no jardim e na horta é, assim, a concretização dessa força psíquica, que busca a passagem da semente a planta com fruto do qual se alimenta tanto material como espiritualmente. O plantar e cuidar das árvores e flores representa uma outra forma de apropriação, que em alguns casos resulta em obras como são exemplo as pinturas com flores esmagadas sobre papel (Fig.11) ou a peça *Sobre o meu Jardim* (Fig.12).

¹⁰⁰ É bastante visível em *Três Árvores e a Floresta*, Castanheiro (2000-05) (Fig.2) conforme teremos oportunidade de aprofundar no Capítulo 3.

¹⁰¹ Em entrevista não gravada a 21 de Junho de 2008.

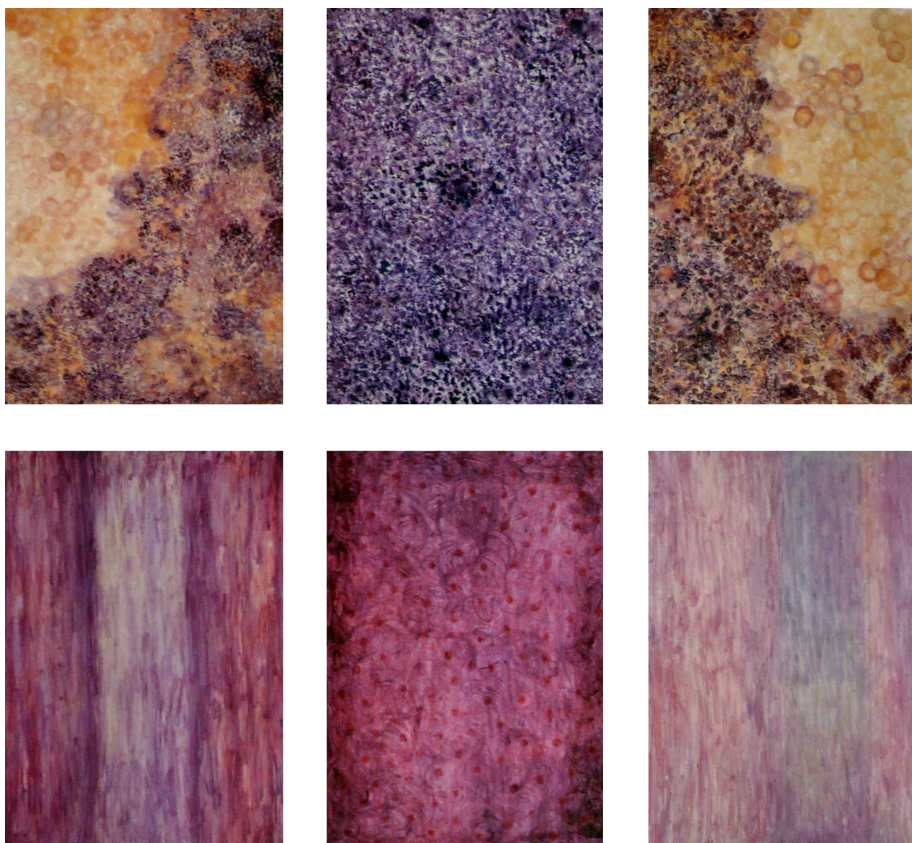


Fig.11 – *Sobre as Flores do Meu Jardim*, 2000-02

Flores esmagadas sobre papel Guarro, 100x70cm (cada)

Cuidar da planta, para mim, é uma espécie de meditação, de contemplação, é uma relação, e faço isso normalmente da parte da manhã, às primeiras horas do dia. Quando vinha para dentro, para a oficina, olhava para a madeira e, não traduzia nada, o que eu criava era uma relação de sensações muito próxima daquelas que tinha tido antes. Aliás, todo o meu trabalho é um jogo de anamneses, não de memória, mas de anamneses. Isto é, de coisas que eu vivi particularmente na relação com as matérias, com a água, com o fogo, etc. Aquela obra (*Sobre o meu Jardim*, Fig.12) nasceu assim.

Alberto Carneiro em entrevista gravada na exposição retrospectiva da sua obra no Centro Galego de Arte Contemporânea em 2001.

A relação de intimidade com as árvores não existe portanto apenas no plano da configuração da obra, mas no plano anterior de *afecto e estética rural*. A árvore é plantada, adubada e podada. A poda é uma intervenção sobre o elemento vegetal que

visa o seu desenvolvimento de uma determinada forma, sendo por isso, uma intervenção que tem resultados também no campo estético. Ou seja, o modo como se direcciona uma árvore através deste processo, pressupõe um conhecimento do modo como ela se desenvolve, não só na direcção do ar mas também no seu enraizamento. Na direcção da profundidade, da sua *involução*. A raiz da árvore, como estudaremos mais aprofundadamente no capítulo seguinte, é tão importante para Carneiro como a copa, ou o tronco. Não existe cima sem baixo, esquerda sem direita, bem sem mal, ser sem não-ser, tudo está em equilíbrio e tem igual valor. Uma visão taoista a que o escultor se encontra ligado sobretudo desde a leitura da obra de Laozi *Tao-Te King*, nos anos da sua estadia na Saint Martin's School of Art em Londres, mas também através das posteriores viagens ao oriente. Esta sua ligação ao oriente é aliás bastante útil para aprofundarmos o entendimento que Alberto Carneiro faz da matéria, nas questões da imanência do corpo e da natureza. Disso daremos conta no segundo capítulo onde nos debruçaremos sobre a inspiração taoista na sua obra.

A intimidade com as coisas da terra é, no entanto, vital na abordagem que aqui estudamos. Se são buscas de identificação do ser com os elementos, através do amanho estético da terra, são também “o chamamento que conduz à revelação”. A escultura é revelada nesta intimidade.

Estas esculturas revelam-se na existência do corpo sobre os elementos. Correspondem-se no amanho estético da terra, no cultivo artístico da horta e do jardim, na busca de identificações do ser. São instantes de vivências de jardinagem por dentro da arte. São o chamamento que conduz à revelação, que abre caminho para o infinito na consciência do finito. São o acontecer da fruição da obra em busca da forma que consubstancia a ideia.

Palavras de revelação, 1998

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 115.



Fig.12 – *Sobre o Meu Jardim*, Buxo, 38x180x180cm, 1998-9.



Fig.13 – Alberto Carneiro na sua horta em 2008. O arranjo das canas de suporte, visíveis na imagem, para além da sua função, é um ensaio de instalação. Comprovar com imagem (Fig.75) da página 347, de 2010.

1.2 POËSIS

Nous voici alors dans la problématique de la poésie, dont l'étymologie, je le rappelle, vient du mot grec *poësis* qui signifie création.¹⁰²
POULIQUEN, Jean-Luc (2007), pág.20

O estudo que Gaston Bachelard vai aprofundar ao longo da segunda fase da sua obra - o estudo da imaginação poética, ou da criação poética - através de obras como *La Poétique de la Rêverie*, ajudam-nos a colocar a questão da imaginação criadora num outro patamar, o da *intencionalidade poética*. Para isso Bachelard procura estabelecer o campo de acção do devaneio em oposição ao sonho¹⁰³ afastando-se deste modo de uma exploração surrealista do pensamento criador, isto apesar de poderem ser encontrados pontos de contacto da sua filosofia com a deste movimento¹⁰⁴: “O devaneio é uma fuga do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente.”¹⁰⁵

Bachelard pretende, sobretudo, encontrar no estudo da poesia o “carácter construtivo do devaneio poético.”¹⁰⁶ A construção de um cosmos:

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É, abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar.

BACHELARD, Gaston (1960), pág.13

Esta ideia de um “não-eu meu” é reforçada na descoberta interior da inquietação. O devaneio é então uma força libertadora da *função do real*. Real que nos atrai e nos força a constituir-nos como uma realidade que fabrica realidades. Estamos então entregues “à inumanidade do mundo, à negatividade do mundo, o mundo é então o nada humano.”¹⁰⁷

¹⁰² Tradução livre: Estamos perante a problemática de poesia, que etimologicamente, lembro, vem da palavra grega *poësis* que significa criação.

¹⁰³ Bachelard refere em *La Poétique de la Rêverie* um mesmo étimo para ambas (em francês) *rêve* e *rêverie*. Em português sonho e devaneio (sueño y ensoñación en español).

¹⁰⁴ A este propósito veja-se POULIQUEN, Jean-Luc, *Gaston Bachelard ou le Rêve des Origines*, capítulo V, *Gaston Bachelard et le surréalisme* (págs.93-110).

¹⁰⁵ BACHELARD, Gaston (1960), pág.5.

¹⁰⁶ Idem, pág.10.

¹⁰⁷ Idem, pág.13.

O arquitecto João Luís Carrilho da Graça dá-nos um exemplo desta confrontação entre o real e o devaneio através do termo “perturbação”. Segundo ele, a “perturbação” na obra arquitectónica expressa-se no desejo de encontrar e construir a forma mais simples e mais directa, através de um esforço de racionalização e, aceitar, em simultâneo, que o mundo contém a imperfeição. “É entre esse desejo de elementaridade e de perfeição e o aceitar da perturbação e da materialidade do mundo, que todas as obras se passam.”¹⁰⁸

Para podermos viver com a perturbação temos de devanear. De trazer ao mundo o nosso mundo. O devaneio poético pode então ser visto como *catarse* no ponto de vista da *purificação* dos sentimentos, tal como interpretação da função catártica da tragédia na *Poética* de Aristóteles¹⁰⁹. Uma “exorcização” da “nossa fome insaciável de realidade”¹¹⁰.

“A Poesia é então o forno de queimar o Real”¹¹¹.

A poesia liberta-nos do mundo onde habitamos. Eduardo Lourenço cita a intemporal verdade das palavras de Hölderlin que Heidegger tanto celebrou e de onde o saber não-poético nos expulsa: “É poeticamente que *habitamos* o mundo ou *não o habitamos*”.¹¹² A poesia é assim uma resposta, não uma questão. Eduardo Lourenço refere-se à resposta da poesia à “dificuldade de ser” ou ao “excesso de realidade” que tomba “sobre o homem desenraizando-o do solo natal da vida vulgar”.¹¹³

Assim a realização poética oferece-nos uma saída do real. Uma forma de ser mais profunda. Ligada ao enraizamento: ao habitar. À liberdade de habitar o mundo do real e simultaneamente o nosso.

Realizar-se poeticamente é entrar no reino da liberdade e do tempo, onde, sem violência, o ser humano se reconhece a si próprio e se resgata deixando, ao transformar-se, a escuridão das entranhas e conservando o seu sentido secreto já em claridade.

ZAMBRANO, María (1965), pág.104

Foi neste forno de mastigar a realidade que Alberto Carneiro encontrou a via para uma ligação profunda às coisas da Terra. Terra natal e *Terra* como mundo interior.

¹⁰⁸ Em vídeo interactivo (ainda não editado) intitulado *João Luís Carrilho da Graça – Sul por Sudoeste* da nossa autoria. Este arquitecto ganhou em Dezembro de 2008 o Prémio Pessoa (um dos prémios artísticos mais importantes em Portugal).

¹⁰⁹ ARISTÓTELES (s.d.), pág.99.

¹¹⁰ LOURENÇO, Eduardo (2003), pág.57.

¹¹¹ Idem, pág.38.

¹¹² Idem, pág.35.

¹¹³ Idem, pág.66.

Cosmos pessoal que encontra a sua expressão na escultura, no trabalho físico metamorfoseador de matérias.

Podemos assim, compreender a transformação da matéria como um deslocamento da realidade para um outro tempo. Não é só a árvore esculpida que encontra um outro sentido, é também o cosmos do próprio escultor que se distancia do enraizamento original para produzir um novo enraizamento, mais profundo e, no entanto, intemporal, como se a nova raiz não pudesse apodrecer jamais. De certo modo, a cada nova escultura, existe um nietzscheziano eterno retorno. Como Deleuze refere¹¹⁴: “retornar é precisamente o ser do devir, o uno do múltiplo, a necessidade do acaso.” O que retorna incessantemente é o devir, esse é o *Mesmo* (retorno) que nunca é o *Mesmo*. Nesta ideia de multiplicidade evolutiva de uma abordagem poética, encaixa de sobremaneira a pulsão que força o artista a trabalhar. É um desejo que sempre retorna. Podemos também falar do retorno selectivo da própria matéria trabalhada. A árvore será ainda árvore mas também não-árvore. É um poema feito de árvore e esforço humano, que nos liberta da dimensão do real, e nos faz *habitar de forma poética*. Habitamos um “instante onde repousaríamos sempre, mesmo que a nossa marcha fosse mais vertiginosa que a luz”¹¹⁵.

Alberto Carneiro reinventa-se a cada nova escultura. Cria a partir do desejo de poesia. Do desejo de imortalidade concedido por Afrodite. Lugar do tempo sem tempo, que é o tempo da obra poética:

A verdadeira obra de arte leva-nos daquilo que existe apenas uma vez e não volta a existir, isto é, o indivíduo, para aquilo que existe perpetuamente e repetidas vezes em inúmeras manifestações, a pura forma da Ideia.
SCHOPENHAUER, Arthur (1851), pág.49

O mundo material aparece como Ideia. Como interpretação sensitiva da realidade. Idealismo que evoluirá para o Romantismo, tão próximo de Carneiro. A luta entre as forças dionisíacas e apolíneas provoca a inquietação, a perturbação. A forma escultórica dá corpo a estas tensões. Se num primeiro nível as obras de Alberto Carneiro se apresentam como resultantes de um diálogo entre o homem e a matéria; num segundo nível, menos óbvio, existem princípios compositivos menos casuísticos¹¹⁶. A construção

¹¹⁴ DELEUZE, Gilles (1965), pág. 34.

¹¹⁵ LOURENÇO, Eduardo (2003), pág.38.

¹¹⁶ Será objecto de desenvolvimento no terceiro capítulo.

do poema material obedece assim, tal como no poema literário, a uma intelectualização da emoção, tal como definição de Fernando Pessoa:

A composição de um poema lírico deve ser feita não no momento da emoção, mas no momento da recordação dela. Um poema é um produto intelectual, e uma emoção, para ser intelectual, tem, evidentemente, porque não é, em si, intelectual, que existir intelectualmente. Ora a existência intelectual de uma emoção é a sua existência na inteligência - isto é, na recordação, única parte da inteligência, propriamente tal, que pode conservar uma emoção.

1928 com a menção “Estética”
PESSOA, Fernando (s.d.) pág.59

Existe, todavia, inscrita na obra deste escultor, aquilo a que podemos chamar, recordando a Grécia antiga, de *possessão poética*. Neste sentido, Mário Perniola diz que a memória é algo exterior, habita fora de nós. Daí ser um dom que provém do exterior e fazer da operação poética, literária e artística “uma possessão no sentido pleno da palavra.”¹¹⁷ Segundo este autor, o objectivo da memória não é o de nos transportar para momentos passados e sim o deixar que o passado encontre espaço no presente. Neste sentido o acto poético é sempre um nascimento, renova-se incessantemente através da produção de novas obras. No entanto, o artista é visto como um *instrumento*. Daqui advém a dificuldade da possessão poética: considerar-se a si próprio um *utensílio* capaz de produzir uma obra genuína ou usufruí-la. Demócrito leva esta ideia de possessão poética à assunção de que todo o ser é constituído por duas entidades, alma e corpo, e que uma move a outra: mesmo no caso de uma pedra. Veremos no segundo capítulo, a proximidade deste pensamento com a filosofia taoista e o modo como os pintores de paisagem encaravam as matérias.

A forma da Ideia de Shopenhauer revela-se assim como o resultado de uma possessão. O artista é um utensílio, um *médium*. Faz a síntese de diversas forças actuantes que a história tem procurado descerever e classificar de formas diversas.

Carneiro possui uma Ideia de escultura. Uma Ideia que recusa, desde o início do seu percurso artístico, a auto-representação formal modernista. A reacção à atitude moderna, no caso específico deste autor, faz-se através de uma Ideia poética, de um ideal poético esculpido na matéria. Isto é, as emoções e as sensações intelectualizadas, em diálogo com a árvore ou a montanha, constroem um cosmos que já não existe no

¹¹⁷ PERNIOLA, Mário (1991), pág.125.

plano temporal do real. Este cosmos retorna sempre e reformula-se. É neste reformular da poética como poética que se encontra a mediação entre o sonho e o mundo. A imaginação poética utiliza o próprio universo como matéria contra a realidade dos homens. No caso em que nos debruçamos o universo é simbolicamente incorporado na árvore. É nela que Alberto Carneiro esculpirá o seu sonho. Um sonho que se esconde na sombra do seu coração e que tenta a cada nova escultura encontrar expressão.

Teorizo para superar a própria obra e poder inventá-la de novo. Busco cada nova obra pelo aprofundamento e transformação das ideias que ela me vai suscitando.

A obra revela-se: encontro-lhe as diferenças e verifico que a exemplaridade não lhe serve.

Afinal, a obra é eternidade e as teorias circunstâncias.

Setembro de 1985

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.47

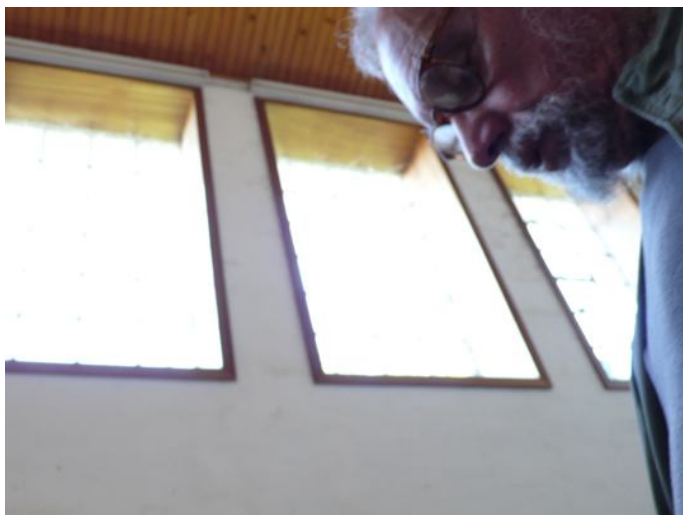


Fig.14 – Alberto Carneiro, 2008

1.2.1 A Poesia e o Homem

Nos poemas manifestam-se forças que não passam pelos circuitos de um saber. As dialécticas da inspiração e do talento tornam-se claras quando consideramos os seus dois pólos: a alma e o espírito.
BACHELARD, Gaston (1957), pág. 6

Porque diz Bachelard que a poesia é mais uma fenomenologia da alma que do espírito? Desde logo alerta para os problemas do vocabulário. Este não deve ser rígido e, assim, permitir considerar alma e espírito de um modo mais aberto, deixando cair a ideia de sinónimos e abraçando a ideia de identidades diferentes. Se forem tomados como sinónimos impossibilitam a interpretação de textos e deformam “documentos fornecidos pela arqueologia das imagens”¹¹⁸ vindos sobretudo da filosofia alemã onde a distinção é tão nítida – espírito *der Geist* e alma *die Seele*. O pensamento poético de Novalis é percorrido pela assunção da alma, do fundo da alma, como verdadeiro gerador da poesia. Para ele, era aqui que residia a verdadeira unidade do poema. E, devido à sua natureza, a representação do fundo da alma não pode ser outra coisa senão espontânea, universal, associante e criadora, não como é, mas como poderia ser e como deveria ser¹¹⁹. Bachelard estabelece a partir destes dois pólos – *alma e espírito* – uma distinção na sua actuação sobre a imagem poética ou sobre o poema completo. Neste último, para que exista uma boa estruturação do poema, o espírito deve prefigurá-lo, projectá-lo. Na imagem poética é a alma que actua, o espírito pode relaxar-se. Ora, como refere o filósofo, *numa simples imagem poética não há projecto*, “não lhe é necessário mais que um movimento da alma”¹²⁰. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença.”¹²¹ As forças que não passam pelos circuitos do saber¹²², têm, então, a sua origem no fundo do ser. Em *Instant poétique et instant métaphysique*¹²³ Bachelard expõe a poesia como uma metafísica instantânea. Um breve poema deve dar uma visão

¹¹⁸ BACHELARD, Gaston (1957), pág.4.

¹¹⁹ NOVALIS (1846), pág.309.

¹²⁰ Bachelard recorre à visão de Novalis: “Poésie=*art de mettre en mouvement le fond de l'âme*.” 1370 (V-294), NOVALIS (1846), pág.309.

¹²¹ BACHELARD, Gaston (1957), pág.6.

¹²² “L’art poétique n’est en réalité qu’un usage volontaire, actif, productif de nos organes - et la pensée elle-même pourrait bien n’être qu’une autre chose – en sorte que la pensée et la création poétique ne feraient qu’un. Car dans la pensée les sens appliquent la richesse de leurs impressions à une nouvelle sorte d’impressions – et nous appelons idées ce qui naît de là.” 1339 (V-61), NOVALIS (1846), pág.304.

¹²³ BACHELARD, Gaston (1970), pág.226.

do universo e revelar o segredo de uma alma, do ser e dos objectos ao mesmo tempo. A poesia é a conquista da unidade pelo ser.

Como nos diz Sophia de Mello Breyner a poesia é uma “arte do ser”¹²⁴: não pede tempo ou trabalho, apenas que o poeta viva atento “como uma antena”, que se obstine sem tréguas, densa e compactamente; pede a inteireza do ser, uma “consciência mais funda” que a inteligência e uma fidelidade mais pura do que aquela que pode ser controlada. É a “relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética. Quando há apenas relação com uma matéria há apenas artesanato.”¹²⁵

Esta *arte do ser* que vem fundo de uma alma para atingir outra(s), age em “ressonância-repercussão”¹²⁶. Ou seja, através da sua exuberância e profundidade um poema comunica com o espírito e a alma do receptor, respectivamente. O devir da expressão cria o devir do ser. A expressão cria o ser.

O nosso intento de estabelecer a obra de Alberto Carneiro como poesia esculpida, encontra na diferença acima referida, entre o trabalho atribuído ao espírito e trabalho da alma, uma âncora. A escultura de Alberto Carneiro corresponde a um trabalho conjunto das duas entidades, sem dúvida. No entanto, se existe uma dominante, que se obstina, densa e compactamente, a estabelecer pontes com o devir das matérias e do ser, é sem dúvida a *alma*. O espírito ocupa-se na estruturação do percurso, na reflexão do atingido. Mas esse saber é propositadamente esquecido a cada nova obra. “O não saber não é ignorância, mas um acto difícil de superação do conhecimento.”¹²⁷

Do fundo da alma assaltam-no imagens a partir das quais opera sobre a matéria. E se essas imagens podem ter como fonte a própria matéria, naquilo que é e foi a sua vivência com ela, não são no entanto elementos restritivos ao processo de criação da obra. As suas *anamneses* representam o despoletar do *movimento da alma*. Este é o momento inicial, para o qual não existe projecto, tal como continuará a não existir ao longo do talhar dos seres vegetais. A obra adquire uma vida própria. A arte deste escultor surge como reduplicação da vida, no sentido que o artista busca a surpresa na duração. O tempo fragmenta-se em instantes diferentes, todos eles capazes de sugerir novas imagens. Capazes de estabelecer novas relações com o interior do ser. Estas surpresas pretendem-se tão fortes como a própria vida, senão mais. Trata-se de reviver

¹²⁴ ANDRESEN, Sophia de Mello Bryner (1967), pág. 95.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ BACHELARD, Gaston (1957), pág.7.

¹²⁷ Idem, pág.16.

experiências passadas, mas de uma maneira nova, escultórica agora. É a criação de um novo ser feito de sensações, que permitirá, tanto ao homem/escultor, como ao fruidor um novo conjunto de sensações. Citamos Lescure, a partir de Bachelard: “O artista não cria como vive, mas vive como cria.”¹²⁸ Ao viver como cria conquista a unidade do ser. As possibilidades de revelar os segredos da alma, na sua visão e relação com o universo, são claras.

A cada escultura, tal como analisaremos nos casos de estudo do capítulo 3 deste estudo, Alberto Carneiro conquista a expressão de uma especificidade da sua relação com uma matéria ou elemento da natureza. Cada obra expressa de forma singular um ponto de vista vindo de dentro¹²⁹. Existe uma relação muito forte entre exterior e interior do ser no seu trabalho. As experiências de origem, um rio ou um canavial, são na sua origem exteriores. Existe uma experimentação corporal que passa para um outro patamar da sensação e é mais tarde despoletada como interior. O processo inverte-se: de interior passa a exterior através da expressão. Através do diálogo com a matéria, que complementa a experiência de origem, é possível descobrir alguma coisa que flui ou floresce nas diversas metamorfoses do tempo e do gesto.

Uma árvore também tem uma memória. É um ser. Alberto Carneiro ao estabelecer uma relação dialógica com esta matéria, aumenta as possibilidades de surpresa no seu trabalho. Se existe uma sensação de origem, não se observa a passagem directa dessa mesma sensação para a escultura. A obra será o resultado do diálogo estabelecido ao longo de uma duração. Digamos então que esta é uma duração constituída por várias durações com extensões diferentes. Não nos alongaremos nas considerações relativas ao tempo. Interessa-nos sobretudo salientar o profundo entendimento com a natureza que resulta do processo dialógico estabelecido entre o escultor/poeta e a matéria. Como disse Novalis “Le *poète* comprend mieux la nature que le cerveau scientifique.”¹³⁰

¹²⁸ BACHELARD, Gaston (1957), pág.17.

¹²⁹ “A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo. Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade.” CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.32.

¹³⁰ NOVALIS (1846), pág.310.

1.2.2 Poética como mundo infinito e atemporal

Nunca a obra poética se revela por inteiro. Há sempre algo que se diferencia e gera a mudança, a inquietação, o desconhecido, outra vez a busca, a revelação e novas configurações, outras formas, outras imagens: a escultura como espaço, como tempo, como matéria, no gesto/metamorfose da descoberta de alguma coisa que flui e floresce.
CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 48
1989 Momentos/fragmentos/analogias

É através do devaneio cósmico que deixamos de pertencer a uma sociedade e passamos a fazer parte de um mundo. Um mundo sem tempo. **Um mundo infinito.** Como diz “uma das tradicionais e mais famosas definições ou descrições do acto poético: «encarnação sensível do Infinito no finito»”¹³¹. E, no entanto, somos o espelho do que não é finito, pela nossa constante busca de finitude. Finitude no sentido de ser acabado, perfeito. Estamos sempre longe de algo que nem sabemos exactamente o que é. Que tentamos corporizar em deuses mas que sempre resulta longínquo. Desta forma, a poesia resulta real, “absolutamente real” como escreveu Novalis¹³². Tão real como nós próprios. Somos matéria e somos alma e espírito em constante mutação. Em constante colisão. A matéria degrada-se, o espírito rejuvenesce, a alma é eterna. Não há encontro. Evoluímos na consciência do nosso próprio inacabamento, da nossa própria imperfeição. Também a poesia não é perfeita, e desse reflexo nascem as contradições em relação à sua experimentação. A poesia “é, ao mesmo tempo, o lar do homem e o paraíso artificial.”¹³³

O poético não tem outra essência que a da imaginação, ou antes, do imaginar, combate do sonho com a realidade do homem a que o universo inteiro serve de matéria necessária. (...) A Poesia é apenas (mas é o máximo o que o homem pode fazer ou «o fazer» máximo do homem) o combate por um corpo adequado à imaginação, combate suspenso ou perdido no momento exacto em que se imagina alcançado.
LOURENÇO, Eduardo (2003), pág.65

Combate frustrante para uns, estimulante para outros. É nesse combate que o homem pode encontrar o seu ser. É essa a busca da arte. A busca da condição humana através da imaginação criativa. A imaginação, a partir da contemplação da grandeza,

¹³¹ LOURENÇO, Eduardo (2003), pág.64.

¹³² Citado por LOURENÇO, Eduardo (2003), pág.64.

¹³³ Ibidem.

coloca o sonhador num estado de alma “fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito.”¹³⁴

A poesia tem, como nos diz Eduardo Lourenço¹³⁵, a mesma perenidade dos homens, mas o seu conteúdo, não.

O mistério, lúcido e inexpugnável da poesia é o Tempo. O tempo como aparição que nos oferece a “desesperada e alta eternidade”. **“A familiar «luz perpétua» que nós próprios fabricamos ardendo e vendo-nos arder como árvores vivas no fogo temporal.”**¹³⁶

Gaston Bachelard fala-nos desse tempo *detido*, de um tempo que não segue a linearidade, de um tempo a que ele chama *vertical*, de modo a distingui-lo do comum encadeado horizontal que corre como um rio ou o vento¹³⁷. Esta verticalidade aspira à profundidade ou à altura, é o instante estabilizado em que as simultaneidades se ordenam e onde o instante poético tem uma perspectiva metafísica. Daqui advém, segundo Bachelard, a complexidade desse instante. Como nos diz, é a relação harmónica entre dois opostos. Não são apenas antíteses, são antíteses contraídas em ambivalências, que provocam o extâse ou o encanto. A ambivalência provoca o dinamismo. No instante poético o ser ascende ou descende sem aceitar o tempo do mundo, que devolveria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo.

Rui Chafes¹³⁸ na introdução da sua tradução de Novalis¹³⁹ estabelece a linguagem deste autor como a floração. Diz-nos que as suas palavras são pólen: “espalhando fragmentos de ideias, fragmentos de pensamentos, instaura-se a possibilidade de eles florescerem *algures*.”¹⁴⁰ Esta é a luta entre a poesia e a não-poesia. A poesia floresce sempre. Floresce sempre, porque floresce no reino das forças infinitas, em perpétua mutação, no homem que é natureza como a natureza. Esta ideia romântica do infinito imanente será explorado por Novalis ao longo da sua curta vida: “L’individualité dans la nature est totalment infinie [*ganz unendlich*]”.¹⁴¹ É também esta hipótese infinita, que Alberto Carneiro explora na sua escultura. A exploração da experimentação sensitiva da matéria, materializada em obra de arte, construída no recurso à matéria natural, encerra um círculo retornante. Retorno do mesmo, do homem que é natureza.

¹³⁴ BACHELARD, Gaston (1957), pág.189.

¹³⁵ LOURENÇO, Eduardo (2003), pág.65.

¹³⁶ Idem, contra-capá.

¹³⁷ BACHELARD, Gaston (1970), págs.226-7.

¹³⁸ Rui Chafes (1966-), um dos mais importantes artistas plásticos portugueses e, indubitavelmente, o melhor escultor da sua geração.

¹³⁹ NOVALIS (1797-1800), págs.9-12.

¹⁴⁰ Idem, pág.10.

¹⁴¹ Novalis citado por SCHEFER, Olivier (2001), pág.88.

1.3 “A POESIA DA MÃO”



Fig.15 – Mão de Alberto Carneiro sobre escultura em curso *As Árvores Como os Rios Correm para o Mar*, 2008.

A vista desliza pela superfície do universo. A mão sabe que o objecto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está ligado ao fundo de céu ou de terra de que parece fazer parte. A acção da mão define o vazio do espaço e o cheio das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade, peso, não são fenómenos ópticos. É com os dedos, é na concavidade das mãos, que o homem primeiro os conhece. Mede o espaço, não com o olhar, mas com a mão e o passo. O tacto enche a natureza de forças misteriosas.

FOCILLON, Henri (1943), pág.111

No estudo do elemento terra, Bachelard diferenciou as duas forças dinâmicas do psiquismo humano que actuam na construção de imagens. A força do “*contra*” e a força da “*intimidade*”. Voltamos à primeira para falarmos de um tema que Bachelard desenvolverá mais tarde, em 1954, numa emissão radiofónica¹⁴², o tema da *Poesia da Mão*.

Nesta abordagem encontramos a Mão como factor de reconhecimento. O tacto representa a ligação à matéria terrestre. O trabalho sobre a matéria desenvolve-se com o

¹⁴² BACHELARD, Gaston (1952,1954), CD2.

recurso a ferramentas que a mão hábil deve manejar. Bachelard estabelece dois coeficientes ligados a este acto de trabalhar as matérias, um “*coeficiente de adversidade*” e um “*coeficiente de domínio*”¹⁴³. Estes coeficientes estão em relação directa com a dureza e resistência da matéria que se forma na “alma do trabalhador, ao lado de uma consciência de destreza, uma consciência de poder.”¹⁴⁴

Bachelard desenvolve um exemplo que, para o nosso estudo resulta muito adequado. Para ele a madeira

revela-se numa espécie de hierarquia interna de dureza, com áreas externas mais tenras e cernes mais duros, a luta do trabalho multiplica os devaneios activos. Parece que o escultor de madeira busca, ao mesmo tempo que a finalidade das formas, a *finalidade da matéria dura*. Quer isolar as potências materiais superiores, desembaraçá-las dos invólucros inúteis. Como um pintor utiliza manchas, há escultores de madeira que utilizam durezas.

BACHELARD, Gaston (1948a), pág.42

E mostra a acção sobre a imaginação dessas linhas inscritas naturalmente na madeira, citando Alain:

Todos aqueles que esculpiram alguma cana, ou cabeças de marionetes em raízes, compreenderão; todo o mundo compreenderá. Trata-se de fazer uma estátua que se pareça cada vez mais consigo mesma. Daí um trabalho cheio de prudência. Pois poder-se-ia perder essa semelhança, apagar esse fantasma de modelo.

Não se esculpe o que se quer; eu diria que antes se esculpe o que a coisa quer.

ALAIN, *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts* (pág.224) citado por BACHELARD, Gaston (1948a), págs.42-43

Gaston Bachelard propõe uma diferenciação entre a mão ociosa e acariciante e a mão que trabalha a massa em *L'Eau et les Rêves*. A sua reflexão levanta a questão da supremacia da forma, no caso da mão que desliza sobre as superfícies finalizadas, aquilo a que Bachelard chama a filosofia do “filósofo que *vê* o operário trabalhar”¹⁴⁵. Em oposição, a mão que trabalha aprende a “dinamogenia essencial do real”¹⁴⁶. A mão que trabalha reage a uma matéria que cede e resiste, acumula ambivalências. Esta mão que trabalha a massa, tem necessidade da “mistura exacta de terra e água para bem compreender o que é uma matéria capaz de uma forma, uma substância capaz de uma

¹⁴³ BACHELARD, Gaston (1948a), pág.42.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ BACHELARD, Gaston (1942), pág.14.

¹⁴⁶ Ibidem.

vida.”¹⁴⁷ Também nesta matéria podíamos voltar a citar Alain “On ne sculpte pas ce que l’ont veut”¹⁴⁸ e sim o que a coisa ou, neste segundo caso, a mistura de coisas querem. Pierre-Auguste Renoir julgava as pessoas recém-chegadas pelas mãos: a parte da anatomia que mais lhe interessava e a qual considerava reveladora do carácter¹⁴⁹.

Alberto Carneiro encarna o sonhador da madeira. O escultor que, de forma consciente e procurada, no seu longo percurso artístico e reflexivo, esculpe *o que a coisa quer*. As suas mãos conhecem esta matéria desde a tenra infância, primeiro nas brincadeiras no pinhal, que circundava a sua casa, e mais tarde, na pré-adolescência quando aprende o ofício de santeiro. Matéria que já “viveu na floresta, e que, mutilada, talhada para servir as artes do homem, conserva sob uma outra forma”¹⁵⁰ o seu carácter primitivo. Como Focillon diz no seu *Eloge de la Main*, “quem não conviveu com estes «homens da mão» ignora o poder destas relações ocultas.”¹⁵¹ O poder da troca entre matéria e homem. O artista representa, neste caso, o ser mais evoluído e, simultaneamente, o ser pré-histórico: a ligação que estabelece com o sempre novo na descoberta dos segredos da matéria, liga-o ao sentimento mágico do desconhecido primordial, ao reinício constante da experiência primitiva, à “póética e técnica da mão”¹⁵². Para Focillon o que distingue o sonho da realidade é a possibilidade de fixar visões na matéria: “A arte faz-se com as mãos”¹⁵³. Do mesmo modo que Alberto Carneiro se refere à escultura como expressão não transferível para outras linguagens¹⁵⁴, também Focillon diz que o “vocabulário falado é menos rico do que as sensações da mão”¹⁵⁵. Carneiro concluirá ainda, que “cada imagem é consubstanciação de gestos próprios: tem o seu espaço, o seu tempo, a sua matéria”¹⁵⁶, Focillon diz que este universo inédito é o resgate do tacto da sua passividade receptiva orientada para a acção¹⁵⁷.

¹⁴⁷ Op. Cit., ibidem.

¹⁴⁸ ALAIN (1931), pág. 215.

Alain faz em seguida referência ao resultado deste diálogo entre matéria e homem no alcançar do signo; “On ne sculpte pas ce que l’ont veut: je dirais qu’on sculpte plutôt ce que la chose veut; d’où vient cette intime union de la matière inhumaine et du signe humain, et de l’admiration pour ces merveilleuses rencontres où la chose porte si bien le signe, où la chose fait signe.”

¹⁴⁹ RENOIR, Jean (1962), pág.16.

¹⁵⁰ FOCILLON, Henri (1943), pág.114.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Idem, pág.115.

¹⁵⁴ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.47.

¹⁵⁵ FOCILLON, Henri (1943), pág.115.

¹⁵⁶ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.47.

¹⁵⁷ FOCILLON, Henri (1943), págs.128-129.

As mãos de Alberto Carneiro possuem uma *consciência de destreza e de poder* fornecida por essa longa *relação de intimidade* com a madeira. O seu trabalho evoca em nós – pedimos emprestado a Rilke algumas frases sobre a obra de Rodin - o quão pequenas são as mãos humanas, o quão rapidamente se cansam e o pouco tempo que lhes é dado para se moverem.

Y exiges ver esas manos que han vivido como cien manos, como un pueblo de manos levantado antes de la salida del sol con rumbo al amplio camino de esta obra. Te preguntas por la persona que domina esas manos. ¿Quién es este hombre?

RILKE, Rainer Maria (1907), pág.12

Carneiro conseguiu, através da sua obra sobre árvores, formalizar esta “espécie de escultura natural, de escultura sonhada, que nos põe a faca na mão diante de uma estrutura íntima já esboçada na natureza”¹⁵⁸ de que Alain falava.

Em última análise, é através do tacto, que Alberto Carneiro se relaciona com o Cosmos. A sua abordagem escultórica ou as suas memórias, provêm do conhecimento das mãos. Do reconhecimento que elas fazem do mundo. “**Palper c’est déjà sculpter**”¹⁵⁹. “O espírito faz a mão, e a mão o espírito. O gesto que não cria, o gesto sem devir, origina e define o estado da consciência”¹⁶⁰, como nos diz Focillon. E, ainda segundo ele, “o gesto criador exerce uma acção permanente sobre a vida interior.”¹⁶¹ A mão, educadora do homem, multiplica-o no espaço e no tempo, através das metamorfoses que exerce na matéria. É a partir desta união entre homem e matéria que se estabelece um mesmo devir.



Fig.16 – Santa esculpida por Alberto Carneiro quando jovem.

¹⁵⁸ BACHELARD, Gaston (1948a), pág.43.

¹⁵⁹ ALAIN (1931), pág.17. Tradução livre: Tactear é já esculpir.

¹⁶⁰ FOCILLON, Henri (1943), pág.128.

¹⁶¹ Ibidem.

1.3.1 Dialéctica ferramenta e matéria

Segundo Bachelard, o trabalho, ao obrigar a um luta material, oferece-nos uma espécie de psicanálise natural. Reaviva em nós as alegrias do vigor complementares aos mais comuns sonhos de ociosidade da infância indolente. “É a preguiça que nos acorrenta aos estados penosos.”¹⁶²

Gaston Bachelard questiona: “Que há de mais ridículo do que um operário esbaforido?”¹⁶³ A inteligência das forças pressupõe um conhecimento das diferentes velocidades das ferramentas. Uma requer lentidão, outra velocidade. No entanto, a matéria defende-se, quer conservar as suas características. Só um experimentado trabalhador sabe com que delicados ataques, por que retenção de forças conseguirá impor a sua vontade. Tem de existir um “conhecimento das relações dinâmicas entre a ferramenta e a matéria!”¹⁶⁴ Existe uma acção e uma reacção e é nelas que passamos do reino físico para o reino psicológico.

Uma “ferramenta deve ser considerada em ligação com o seu *complemento de matéria*, na exacta dinâmica do impulso manual e da resistência material.”¹⁶⁵ Encontramo-nos no reino das forças administradas. Neste reino, complementar ao da contemplação, o domínio da matéria através da ferramenta é uma fonte múltipla de imagens materiais.

Bachelard cita a observação de Leroi-Gourhan segundo a qual a percussão (ato humano por excelência) se realiza através de três tipos de ferramentas, conforme se trate de:

1. uma percussão *assentada*, tal como a faca apoiada na madeira – o que dá o talhe preciso, mas pouco energético;
 2. uma percussão *lançada*, tal como o talhe a golpes de foice – o que dá um talhe impreciso, mas enérgico;
 3. uma percussão *assentada* com percussor: a talhadeira tem seu gume assentado sobre a madeira, o martelo bate na talhadeira.
- Aqui começa a dialéctica das ferramentas e sua síntese. Reuniram-se as vantagens da percussão assentada (precisão) e da percussão lançada (força).

BACHELARD, Gaston (1948a), pág.35.

¹⁶² Novalis citado por Bachelard em BACHELARD, Gaston (1948a), pág.39.

¹⁶³ BACHELARD, Gaston (1948a), pág.41.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Idem, pág.42.

Presentemente Alberto Carneiro trabalha sobretudo com uma serra eléctrica. A precisão com que o faz advém, segundo ele¹⁶⁶, apenas da passagem da sensibilidade da mão para a extremidade da ferramenta. Quem já tenha pegado numa destas serras, de aproximadamente 4 kg, sabe a dificuldade, não só energética mas também de rigor a que estamos sujeitos. Tivemos oportunidade de assistir a várias horas de trabalho consecutivo com esta ferramenta e o modo como manteve o domínio do aparelho fez-nos crer estar perante um *simples* desenhar tridimensional. A precisão no corte dos paus de bucho integrados em diversas esculturas, os quais são sempre serrados ao meio com esta máquina, foi mais uma descoberta para nós. Constatámos, apesar desta alteração tecnológica, que a ferramenta continua a ser uma extensão da mão.

Sem dúvida que o conhecimento da matéria, adquirido ao longo de 60 anos de trabalho tem uma importância decisiva. Pensemos, de novo, que desde 1947 trabalha a madeira com goivas. Com *percussão assentada*, a qual continua a utilizar e nos refere¹⁶⁷ a importância da mão esquerda (para um destro) no talhe da madeira e a da mão direita no trabalho em pedra. Na madeira é a inclinação dada ao formão ou à goiva que decide o trabalho. Ao invés, no trabalho em pedra, é a força que se imprime ao martelo que resulta decisiva. Encontramo-nos no reino das forças administradas.



Fig.17 - Alberto Carneiro na sua oficina, 2008.

¹⁶⁶ Em entrevista não gravada a 21 de Junho de 2008.

¹⁶⁷ BACHELARD, Gaston (1948a), pág.35.

1.3.2 A devolução das energias trabalhadas

As forças administradas, impressas na matéria, são também portadoras de uma energia reactiva. Isto é, para qualquer acção existe uma reacção. A terceira Lei de Newton diz-nos que quando é exercida uma força sobre um determinado corpo este exerce também uma força com a mesma intensidade e linha de acção mas com sentido contrário; um par acção-reacção. Esta definição serve apenas para nos localizarmos na questão da devolução da energia. Evidentemente, e pese embora possa ser comprovada uma reacção da matéria sobre o escultor, o nosso estudo incide sobre um outro tipo de energia reactiva que funciona num outro nível. Temos centrado o nosso estudo nas questões da imaginação e é nelas que permaneceremos.

Num mundo activo, num mundo resistente, num mundo a ser transformado pela força humana. Esse mundo activo é uma transcendência do mundo em repouso. O homem que dele participa conhece, acima do ser, a emergência da energia.

BACHELARD, Gaston (1948a), pág.49

Se nos sistemas ocidentais¹⁶⁸ distinguimos direita e esquerda, cima e baixo, positivo e negativo, nos sistemas orientais, mais intuitivos mas, no entanto, para Alberto Carneiro mais “reais”¹⁶⁹, estes conceitos não existem como contraditórios, são complementares. O Yin e Yang¹⁷⁰ são as designações das duas componentes da energia cósmica (qi) na cosmologia chinesa que não encerram em si qualquer contradição. “Para o chinês, ser e não-ser são opostos mas não contraditórios. (...) Nesse sentido, o “não-ser” também não é expressão puramente privativa”¹⁷¹, poderia ser traduzida por “ser para si mesmo”. O desenho do círculo (*yuan-hsiang* em chinês, *enso* em japonês) é um elemento central do pensamento budista-Zen, sendo a manifestação da unidade absoluta, sem princípio nem fim, de todos os opostos, o *verdadeiro vazio* (*chen-k’ung* em chinês e *shin-ku* em japonês)¹⁷². Este vazio advém do Vazio absoluto taoista que se divide nos dois sopro constituintes dos *dez mil seres*¹⁷³: Yin e Yang.

¹⁶⁸ Não falamos de, por exemplo, Heraclito e a sua reflexão sobre os contrários como pluralidade, como equilíbrio total do cosmos, aproximando-se, por isso, das teorias orientais.

¹⁶⁹ Referindo-se sobretudo ao Taoismo de Laozi.

¹⁷⁰ Trataremos estas entidades com mais detalhe no 2.º capítulo.

¹⁷¹ LAO-TZU (s.d.), Comentário de WHELELM, Richard, pág.28.

¹⁷² BRINKER, Helmut (1985), pág.30.

¹⁷³ Tudo o que existe, segundo esta concepção.

Bachelard diz-nos: “En esencia, el instante poético es una relación armónica entre dos opuestos”¹⁷⁴. É no sentido da complementaridade dos opostos que encontramos o equilíbrio. Só assim compreenderemos a alegria do esforço dispendido no trabalho sobre a matéria. Transcendemos o mundo do repouso, da contemplação. Compreendemos as forças do universo. Sentimo-las no esforço dispendido. Sentimo-las na alegria do trabalho que é assim a encarnação de uma força reactiva. “A vida está sempre no todo”¹⁷⁵ e jamais nas partes isoladas.

Vi que não há Natureza
Que Natureza não existe.
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flores, ervas
Que há rios e pedras
Mas que não há um todo a que isso pertença
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das ideias

A Natureza é parte sem um todo
Isto é talvez o tal mistério de que falam

Alberto Caeiro¹⁷⁶, citado por LOURENÇO, Eduardo (2002), pág.219

Com este poema de Alberto Caeiro voltamos à ideia de multiplicidade. O todo é uma ideia simbólica que tentamos atingir. A Natureza não existe, o que existe são conjuntos - pedras, ervas, árvores, arbustos, terra, pó, água e por aí fora. No entanto é a Ideia do Todo que seduz o homem, a Ideia de Natureza¹⁷⁷. Como Anne Cauquelin refere¹⁷⁸ somos ajudados pelos contos, fábulas, lendas, pela *doxa* a atribuir ligações entre estes objectos de modo a conferir-lhes a ideia de um todo. A Natureza surge “sob a forma de «coisas» paisagísticas, através de linguagem e da constituição de formas específicas, elas próprias, historicamente constituídas.”¹⁷⁹

É essa força Ideal que tentamos atingir através do trabalho. Uma força que nos liga a todas as coisas. Ao mistério do universo.

¹⁷⁴ BACHELARD, Gaston (1970), pág.227.

¹⁷⁵ TZU, Lao (s.d.) Comentário de WHILELM, Richard, pág.29.

¹⁷⁶ Heterónimo de Fernando Pessoa.

¹⁷⁷ “Quando falamos de Natureza deste modo, temos em mente um sentido distinto mas muito poético. Queremos significar a integridade da sensação provocada por multifacetados objectos naturais. É esta que distingue o toro de madeira do cortador de lenha da árvore do poeta”. EMERSON, Ralph Waldo (1836), pág.18.

¹⁷⁸ CAUQUELIN, Anne (2000), pág.113.

¹⁷⁹ Idem, pág.22.

No caso do nosso estudo, o trabalho escultórico sobre a matéria constrói-se com o recurso a um *diálogo* imanente a dois níveis: num primeiro, o artista exerce uma força sobre a matéria, a qual lhe retribui uma outra força idêntica em intensidade, existe assim uma transferência mútua de energia e não uma anulação da força inicial: num segundo nível, o artista busca na matéria os seus sonhos, encontrando também os sonhos da própria matéria. É através desta troca simbólica que a obra se materializa. Que escultor, matéria e fruidor podem entrar num mundo infinito. No mundo dos mistérios indizíveis e intemporais.

A árvore sonha em nós desde o início dos tempos. Ambicionamos a sua força, a sua firmeza. Quem pensa que a árvore é dominada através do corte talvez nunca tenha experimentado a energia libertada por tábuas de carvalho¹⁸⁰ mal assentes num chão. Ou como ela continua viva e, no silêncio da noite, fala numa linguagem incompreensível mas audível. Se existir a compreensão da matéria, então é possível dialogar com ela. Perscrutar-lhe o exterior e avançar para o interior. Lentamente, como quem namora. Dar-lhe tempo. Dar-lhe o seu Tempo, que é diferente do nosso. É deste modo que Alberto Carneiro trabalha¹⁸¹. No chão e paredes da sua oficina amontoam-se durante vários anos, árvores. O tempo é o único assistente do escultor. É este assistente que seca as árvores e lhes muda a cor. Um assistente silencioso que contrasta com o som da serra mecânica nos momentos de trabalho intenso, mas que, no entanto, está sempre presente, pronto a dirigir o corte. Aos cortes de serra ou goiva sucedem sempre paragens. Carneiro dá a palavra à árvore e ao seu assistente, o Tempo, que agora se encontra a trabalhar na sua inteligência, gerindo todo o conhecimento, todas as sensações e emoções presentes na memória.

¹⁸⁰ Anne Cauquelin falando sobre o poder evocativo dos diversos elementos constituintes da paisagem refere-se ao carvalho: "Conhecemos o carvalho vigoroso, conhecemo-lo «veterano» com todo o poder do mito, velho «como o mundo». Sem conhecer a etimologia – o *drus* grego designava a árvore, em geral, e o carvalho em particular, como se ele representasse a essência de todas as árvores – conhecemo-lo como rei das florestas, «o suporte do céu, o eixo do mundo».(...) Tudo isto está presente em nós, sem o nosso conhecimento, pelo rumor vago do qual se alimentam os nossos conhecimentos implícitos." CAUQUELIN, Anne (2000), pág. 113.

¹⁸¹ "Nestes últimos dias as minhas mãos têm procurado o silêncio das mais íntimas congemmações. O tronco de cedro que dorme no chão da minha oficina espera que o acordem. Eu e ele temos os nossos segredos. Há muito tempo que nos namoramos e ontem as minhas mãos acariciaram-no na sofreguidão de sermos o ser um do outro. As goivas, os palhetes, os coxibires aguardam o tempo da acção próxima. Sinto à minha volta o cheiro da terra. O tronco será a natureza da floresta sem tempo na forma de ser a razão do meu ser. Eu e a árvore rodopiamos em torno um do outro. Esta inquietação, conheço-a já, levar-me-á aos momentos de revelação e eu terei então os gestos para que os segredos se revelem na metamorfose da matéria possuída." CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.53, 12 de Fevereiro de 1965.



Fig.18 – Oficina do escultor Alberto Carneiro, 2008.



Fig.19 – Oficina do escultor Alberto Carneiro, obra em curso *As Árvores Como os Rios Correm para o Mar*, 2008.

1.4 MATÉRIA E ALQUIMIA

A alquimia será para Bachelard a chave para uma análise das matérias na poesia. É através deste misto de sabedoria e conhecimento da matéria, com o sonho ou esperança do alquimista, que Bachelard estabelecerá o seu estudo sobre os quatro elementos – ar, água, terra e fogo - e a associação de cada poeta à especificidade psicológica de um destes elementos.

A madeira não foi trabalhada como elemento primordial por Bachelard, no entanto, existem inúmeras referências a esta matéria nos seus livros. Procuraremos, neste capítulo, fazer uma resenha das abordagens a esta matéria e estabelecer pontes com o trabalho de Alberto Carneiro.

Alberto Carneiro é um escultor que devém árvore. Transmuta-se na matéria que trabalha. Utiliza esta simbiose para poder extrair da matéria a poesia. O acto operativo apresenta-se vital nesta abordagem. Sem projecto. Sem pré-concepção. Tudo é consubstanciado e revelado no acto de esculpir. O antes o durante e o depois convergem num só acto. Todo o trabalho de reflexão, cultura, percepção cósmica se comprime neste acto do agora físico do *contra* a matéria. Neste caso, reformularemos o *contra* para um simbiótico *com*. Neste acto constrói-se o devir da obra e do escultor que é indissociável do homem.



Fig.20 – Alberto Carneiro trabalhando na sua oficina, 2008.

Encontramo-nos perante um acto alquímico no sentido da transmutação da matéria na busca de uma revelação. Alberto Carneiro encarna um alquimista apetrechado de ferramentas pesadas e fato de macaco. A metamorfose da matéria acontece numa oficina sob uma luz coada que desce das janelas existentes ao alto.

A presença dos elementos é forte. Para além das árvores a esculpir, que podem permanecer vários anos na oficina até serem trabalhadas, temos esta luz que dá corpo ao ar carregado de partículas de madeira. Lá fora ouvem-se os pássaros, as folhas e não longe o sino da aldeia. O ar traz-nos todos estes sons. Quando chove, o cheiro a terra é intenso. Qualquer pequeno buraco escavado no jardim liberta este odor adocicado de profundezas férteis. A água manifesta-se nesta fertilidade primordial que faz as árvores do seu jardim serem invulgarmente grandes. Algumas são agora esculturas. Sofreram uma metamorfose, “continuam, no entanto vivas, apenas num plano diferente”¹⁸². Esta matéria, que encerra em si sonhos de combustão, despoleta no escultor a síntese dos quatro elementos: ar, terra, água e fogo.

A arte começa pela transmutação e prossegue pela metamorfose. Não é o vocabulário do homem para falar com Deus, mas sim o perpétuo renascimento da Criação. (...) Elabora para si uma física e uma mineralogia. Mergulha as mãos nas entranhas das coisas, para lhes conferir a figura que deseja. É, desde logo, artesã e alquimista. FOCILLON, Henri (1943), pág.117.



Fig.21 - Vista da exposição *Evocações da água*, Galeria Pedro Oliveira, Porto, 1993

¹⁸² Em entrevista não gravada a 23 de Setembro de 2008.

Rappelons que l'alchimie, à laquelle se référeront bien des artistes, parmi lesquelles Beuys et Klein, développe une conception de la matière dans laquelle les quatre éléments jouent un rôle constitutif.¹⁸³ MÈREDIEU, Florence de (1994), pág.405



Fig.22 - *Apolo e Dafne* de Antonio del Pollaiuolo, década de 1470, Londres, National Gallery.

Uma metamorfose inversa à que transformou Dafne¹⁸⁴ em loureiro (fig.20) tem lugar pela mão deste libertador de dríades. Alberto Carneiro procura através do *namoro* com a matéria pistas para a libertação das ninfas nela contidas. A árvore não morre as dríades também não, aguardam apenas a sua transmutação numa outra forma de energia: *um acordar*. É necessário um sacralizador de matérias, um alquimista, que através do trabalho físico e do processo de *enamoramento* com a árvore lhe dê um lugar renovado no cosmos. O lugar mais elevado, o da arte.

Retomamos aqui o processo alquímico de *génio* criativo de Fernando Pessoa¹⁸⁵ e as suas quatro fases: putrefacção; albação; rubificação; sublimação.

¹⁸³ Tradução livre: Lembremos que a alquimia, à qual se referirão tantos artistas, entre os quais Beuys e Klein, desenvolve uma concepção da matéria na qual os quatro elementos têm um papel constitutivo.

¹⁸⁴ *Daphne* era a palavra grega para loureiro.

¹⁸⁵ PESSOA, Fernando (s.d.) De 1932, com a referência: *Goethe*, pág.42.

As sensações depois de apodrecidas e mortas embranquecem-se com a memória, rubificam-se com a imaginação e, finalmente, sublimam-se com a expressão. O processo criativo é expresso numa sequência quadrupla que podemos aplicar ao modo como Alberto Carneiro se apropria e opera sobre a matéria árvore.

As sensações, usualmente referenciadas como anamneses da sua infância rural são embranquecidas pela memória. A recordação da emoção será assim o embranquecimento da sensação. A rubificação é concretizada pela imaginação à qual Pessoa associa o símbolo. “O símbolo é o modo de pensar dos imaginativos”¹⁸⁶, tem o carácter “não rígido da emoção e a frieza da razão”¹⁸⁷ e remete-nos para a primitividade onde o homem ainda não tinha diferenciado imaginação e razão, pensando por isso por símbolos, imagens e metáforas.

A expressão elevará, finalmente, todo o acto a obra de arte. Deve para isso “representar” da “forma mais adaptada” a “emoção que exprime”¹⁸⁸.

A metamorfose da árvore natural com a sua dríade numa nova forma sacralizada, a obra de arte, que preserva, contudo, a sua forma simbólica e a metaforiza num outro discurso, geralmente ligado aos quatro elementos primordiais, assume-se como o registo da experiência emotiva do escultor, na busca da pedra filosofal. “**On sculpte afin de voir et de toucher le dieu**”¹⁸⁹, ou como Hillman¹⁹⁰ refere “(...) los dioses vienen dados con la creación, así también se encuentra su belleza en la creación, que es la condición esencial de la *creación entendida como manifestación*.”

¹⁸⁶ Op. Cit., pág.39.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Idem, págs.34-35.

¹⁸⁹ ALAIN (1931), pág.18. Tradução livre: Esculpimos para ver e tocar em deus.

¹⁹⁰ HILLMAN, James (1981), pág.70.

1.4.1 A árvore e a imaginação dos elementos em Gaston Bachelard



Fig.23 - Fotografia de Rogério Taveira, da série *Árvores pintadas com água salgada*, 2008

Uns sonham, como Shopenhauer, com a vida subterrânea do pinheiro. Outros, com o murmúrio enfurecido das agulhas e o do vento. Outros, ainda, sentem fortemente a vitória aquática da vida vegetal: “ouvem” a seiva subir. (...) Outros, enfim, sabem, como que por instintos, que a árvore é a mãe do fogo.(...) Assim, um mesmo objecto do mundo pode dar “o espectro completo” das imaginações materiais.
BACHELARD, Gaston (1943), pág. 209.

(...) não é raro, (...) encontrar nas filosofias orientais a madeira na categoria de elemento fundamental (quinto elemento). *No entanto o sonho não mutila a árvore, por isso o estudo faz-se pela árvore e não pelo elemento madeira.*

A árvore é pois um ser, que o sonho profundo não mutila.
BACHELARD, Gaston (1943), pág. 210.

A poética da árvore poderia ter dado lugar a uma reflexão individualizada na obra de Bachelard, o que, como se sabe, não aconteceu. No entanto, em diversas ocasiões, este elemento vegetal é explorado como fonte de pulsão imaginante. Tentaremos, por isso, reunir num bloco, diferenciado pelo elemento correspondente estudado por Gaston Bachelard na sua obra, as abordagens à árvore e ao poder desta despoletar imagens no homem. Imagens poéticas. Imagens enraizadas numa memória que

transcende o nosso tempo histórico. Imagens que estão na origem da relação que o homem tem com este vegetal: imagens, por isso, simbólicas.

A metade visível do símbolo, o «significante», estará sempre carregado da máxima concreção e, como Paul Ricœur¹⁹¹ diz de uma maneira excelente, qualquer símbolo autêntico possui três dimensões concretas: é simultaneamente «cósmico» (isto é, recolhe às mãos cheias a sua figuração no mundo bem visível que nos rodeia), «onírica» (isto é, enraiza-se nas recordações, nos gestos que emergem nos nossos sonhos e constituem, como bem demonstrou Freud, a massa muito concreta da nossa biografia mais íntima) e, finalmente, «poética», isto é, o símbolo apela igualmente à linguagem, e à linguagem que mais brota, logo, mais concreta.

DURAND, Gilbert (1964), pág.12

Esta definição de Ricœur ajuda em muito a compreender a forma *concreta* como Bachelard aborda a poesia. Fá-lo a partir dessa ideia de enraizamento das imagens a partir de um conhecimento do universo. Esta massa concreta, que mistura realidade e sonho é uma força. Uma força que encerra, em si, e nos sonhos do homem, diversas imagens poéticas. São estas imagens poéticas, fruto de um conhecimento profundo do universo pelos poetas, que abordaremos, a partir das teses de Bachelard.

Faremos assim uma decantação das imagens da árvore que surgem associadas a cada um dos elementos: água, fogo, ar e terra. Encontraremos diversas analogias com a forma de Alberto Carneiro explorar a escultura de árvores, aproximando-nos assim um pouco mais, da nossa tese de uma abordagem poética a esta matéria. A árvore não se apresenta na sua obra como madeira: é árvore em todas as acepções e associações exploradas pelo processo operativo sobre este ser. Processo esse que, tal como a poesia, carece, não só de um conhecimento profundo da matéria e do cosmos mas, também, de um tempo. Um tempo que esteja em sintonia com a matéria. A árvore esconde tempo no seu interior e, é com ele que Alberto Carneiro também esculpe, respeitando-o, deixando-o manifestar-se. Os elementos primordiais manifestam-se também neste processo de descoberta pessoal da matéria e, indissociavelmente, do tempo. Como refere Bachelard o devaneio vegetal é o mais lento. A cada primavera o vegetal faz renascer “as lembranças dos devaneios ditosos”¹⁹² que guardou. Ou, como Bachelard nos diz¹⁹³, o vegetalismo imaginário pode gerar inversões curiosas. A árvore pode produzir as estações, obrigar a floresta inteira a brotar, dar a sua seiva a toda a natureza,

¹⁹¹ P. RICOEUR, *Finitude et culpabilité*, II, «La symbolique du mal», pág.18, citado por DURAND, Gilbert (1964), pág.12.

¹⁹² BACHELARD, Gaston (1943), pág.207.

¹⁹³ Ibidem.

chamar as brisas, obrigar o sol a levantar-se mais cedo para dourar as folhagens novas. No fundo, um sonho onde a árvore renova incessantemente o seu poder cosmogénico. Viver intimamente este impulso vegetal “é sentir em todo o universo a mesma força arborescente, é formar em si uma consciência de hamadriade”.¹⁹⁴ Esta consciência de hamadriade totaliza, segundo Bachelard, toda a vontade de poder vegetal e comanda, com a vontade íntima de um carvalho, um mundo infinito. Neste devaneio a árvore cosmogónica não se apresenta como figura mais ou menos simbólica, na qual se poderiam agrupar algumas imagens particulares. A árvore, “é a imagem primeira, a imagem activa”¹⁹⁵, que produz todas as outras.

Mas é sobretudo, para nós, a ideia do vegetal *como ser que o sonho não mutila* que nos parece a mais forte no contexto da obra escultórica que estudamos. Alberto Carneiro esculpe um mesmo *objecto* do mundo para dar o *espectro completo* das suas imaginações materiais. A árvore, ainda árvore e simultaneamente não-árvore, é veículo de expressão dos movimentos do corpo, dos ciclos e ritmos naturais e das suas infinitas mutações. A árvore transita de plano, é, por isso, metáfora: arte.

A natureza reproduz-se pela sucessão transformadora de ciclos (os da vida e os da morte), em sequências de ritmos naturais, em articulações síncronas de espaço e de tempo. A natureza é imutável na sua mutabilidade, mesmo nos desenvolvimentos das suas catástrofes. Nela, porque a somos como própria natureza, vivemos os sentidos de caos e de cosmos, o sincrético e o diferenciado. Por ela chegámos à necessidade da arte, como meio para esconjurarmos forças obscuras e nos revermos na nossa natureza pensante, enquanto conceito e imagem, metáfora e símbolo. Arte/artifício para dilatar o tempo e dominar o espaço, perpetuar a vida e vencer a morte.¹⁹⁶
CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 55

As forças obscuras, são, como diz Agamben¹⁹⁷ a obscuridade a que o poeta contemporâneo consegue aceder. Segundo ele, a ausência de luz activa uma série de células posicionadas na periferia da retina, apelidadas de *off-cells* as quais produzem essa espécie particular de visão que chamamos a obscuridade. Este conceito é utilizado por Agamben, não na sua acepção privativa, mas como uma metáfora do que é a visão dos que conseguem ver para lá da luz ofuscante da contemporaneidade.

¹⁹⁴ Op. Cit., pág.228.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Em: *Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora*, 1992. (ANEXO 1)

¹⁹⁷ AGAMBEN, Giorgio (2008), págs.20-21.

Contemporâneo é, assim, alguém que possui a capacidade de perceber a sombra íntima das luzes intensas do seu século.

Alberto Carneiro encontrou a sombra no interior das árvores e é através delas que se liga ao cosmos, pelas vias da seiva, pelos braços do seu ser.

1.4.1.1 A água, elemento primordial



Fig.24 - Fotografia de Rogério Taveira, da série *Poços*, 2007

A filosofia grega parece começar com uma ideia absurda, com a proposição de que a água é a origem e o seio materno de todas as coisas. Será realmente necessário parar aqui e levar esta ideia a sério? Sim, e por três razões: primeiro, porque a proposição assevera algo acerca da origem das coisas; em segundo lugar, porque faz isso sem imagens e fábulas; e, finalmente, porque contém, embora em estado de crisálida, a ideia de que «tudo é um». A primeira destas três razões ainda deixa Tales na comunidade dos homens religiosos e supersticiosos, a segunda separa-o dessa sociedade e mostra-o como investigador da natureza, a terceira faz de Tales o primeiro filósofo grego. NIETZSCHE, Friedrich (1873), pág. 27.

Não serão necessários nomes femininos para respeitar a feminilidade da água verdadeira?
BACHELARD, Gaston (1960), pág. 29.

O elemento água é, desde logo, o elemento primordial. Tanto pelo conhecimento como pela intuição, todos o sabemos. Só a partir da água é possível a vida. E, se esta vida teve uma origem comum, na água, separou-se depois em reino vegetal e reino

animal, tal como refere Bergson em *L'Évolution Créatrice*¹⁹⁸. Aqui são referidas as direcções divergentes dos dois reinos com o fim de estabelecer diferenças entre instinto e inteligência. Mas, para o nosso estudo interessa-nos reter: primeiro esta ligação primordial entre os dois reinos; segundo a dependência sobretudo do reino animal em relação ao vegetal, a partir do qual se gerou o movimento. Se o vegetal se alimenta dos minerais retirados da terra, da água e do ar, não necessitando por isso de locomoção, o animal, não conseguindo, por si próprio, fixar o carbono e o azoto, tem de procurá-lo nas plantas ou noutros animais que se alimentem de plantas. Para isto desenvolveu um sistema motor que em evoluções posteriores levou ao fabrico.

A ideia de um corpo que se move e, sobretudo, que actua sobre a matéria, faz todo o sentido quando tratamos de uma obra artística que se produz a partir dessa acção. A forma de esculpir que abordamos, faz-se a partir das forças exercidas e das forças recolhidas, como vimos no ponto 1.2.2.

A acção sobre a matéria vegetal já não é só de procura de alimento físico mas também espiritual. A mesma árvore que alimentou Alberto Carneiro com os seus frutos, é agora escultura, como se o princípio da vida voltasse a unir-se. **Animal e vegetal fundem-se num mesmo devir, a obra de arte.** É a partir desta metamorfose conjunta do reino animal e vegetal que se procura o entendimento do cosmos. Como se o voltar à essência primordial da existência pudesse revelar os segredos do universo¹⁹⁹. Como se estivesse contida na memória do ser vegetal (ou mineral) e do ser animal a chave para a descoberta da estrutura de todas as coisas. O ser movente procura inscrever-se na matriz vegetal a partir das suas memórias *sobre a terra*. “É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais.”²⁰⁰

Pegar na montanha, na árvore, moldá-las em matéria de arte e inscrever nelas os gestos da memória do corpo sobre a terra - todos os caminhos, todas as viagens, todas as mudanças, todos os saberes, todas as inquietações. Mas tudo isto é pessoal e busca o entendimento do impossível. Paradoxo vital para os movimentos, os gestos de criação.
Fevereiro de 1983, Setembro de 1989
CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 50

¹⁹⁸ Foram os estudos de Jagadis Chandra Bose que entusiasmaram Bergson nesta direcção. Jagadis demonstrou a existência nas plantas de uma sensibilidade acompanhado inclusivamente de uma certa capacidade de memorização, o qual se assemelha a uma forma muito elementar de psiquismo e que conduziu este fisiologista a postular a existência de um equivalente ao sistema nervoso nos vegetais. BROSSE, Jacques (1989), págs.215-216.

Obras de Sir Jagadis Chandra Bose referenciadas por Jacques Brosse: *The Physiology of Photosynthesis*, New York, 1924; *The Physiology of the Ascent Sap*, New York, 1923. BROSSE, Jacques (1989), pág.415, nota 2.

¹⁹⁹ Visão taoista, como veremos no Capítulo 2. Anulação da separação Ocidental entre ser e objecto.

²⁰⁰ BACHELARD, Gaston (1942), pág.9.



Fig.25 – *Evocações d'Água*, Buxo, 25x189x160cm, 1991-92.

São esses *caminhos, viagens, mudanças, saberes e inquietações* que o escultor, enquanto ser de acção, utiliza nesta simbiose com o ser vegetal. E quantos caminhos na terra não são feitos de água? Que elemento existe que seja mais inquietante para o homem que a água, com a sua constância horizontal? E, no entanto, é nela que nos lavamos. É dela que nos alimentamos. É ela que corre no nosso sangue²⁰¹. E é, finalmente, no elemento líquido que o homem buscou a chave do *edifício maravilhoso*, como dizia Novalis. “Es notable el hecho de que el presentimiento general de ese objecto se encuentre en los líquidos, los fluidos y los corpos sin forma.”²⁰²

A ligação ao elemento primordial água resulta, deste modo, como um ponto de união entre a árvore e o sonhador. Ambos sonham a água como *princípio*, em ambos corre água nos seus sucos vitais.

Nos rios corre o sangue da terra.

A mais bela das moradas estaria para mim na concavidade de um vale, às margens da água corrente, à sombra curta dos salgueiros e dos vimeiros. E, quando Outubro chegasse, com as suas brumas sobre o rio...

BACHELARD, Gaston (1942), pág.8

²⁰¹ “A planta é um cheio, o animal, um vazio, uma cavidade geral, repleta de meio líquido primordial, o oceano que o animal parece transportar com ele, dentro dele. Esse líquido salgado - linfa e sangue - banha todos os seus órgãos e penetra em sua mais profunda intimidade.” BROSSE, Jacques (1979), pág.16.

²⁰² NOVALIS (1802), pág.34.

Num texto de 2004 sobre a exposição *Evocações d'Água*²⁰³, Alberto Carneiro dá-nos conta precisamente desta ligação entre homem e o elemento água. Fala-nos também do papel da locomoção como elemento vital à percepção da obra e procura transpor para o fruidor a *integração na obra* a partir da sua envolvimento neste movimento perceptivo.

Bachelard refere-se à água como elemento que simboliza as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes. A água é elemento de profundidade, onde é preciso mergulhar para obter as imagens procuradas. Possui uma intimidade diferente do fogo e da terra, a água é um “*tipo de destino*”²⁰⁴, não o das imagens fugazes, do sonho que não acaba, mas de um destino “essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser”²⁰⁵. O território da água é sempre a transitoriedade: metamorfose ontológica entre o fogo e a terra.

“A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal”²⁰⁶ e, por isso, possui aquilo a que Bachelard chama de sofrimento infinito.

Este sofrimento é o do movimento perpétuo. O movimento que dá prazer acompanhar, no movimento que “leva a vida a alhures”²⁰⁷.

A terra natal é menos uma extensão que uma matéria; é um granito ou uma terra, um vento ou uma seca, uma água ou uma luz. É nela que materializamos os nossos devaneios.
BACHELARD, Gaston (1942) pág.9.

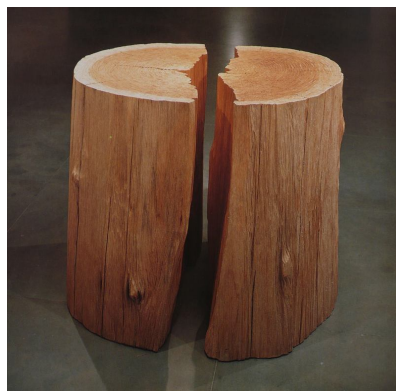


Fig.26 – *Sobre os Rios II*, ocomé, 80x100x80cm, 1997-98.

²⁰³ Ver página 241 deste estudo.

²⁰⁴ BACHELARD, Gaston (1942), pág.6.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Idem, pág.7.

²⁰⁷ Idem, pág.8.

1.4.1.2 O fogo e a árvore combustível



Fig.27 - Fotografia de Rogério Taveira, 2007.

Na obra de Gaston Bachelard o elemento fogo tem um papel de grande importância. Foi com ele que Bachelard iniciou a sua exploração da imaginação poética através de *La Psychanalyse du Feu* em 1942. Voltaria a este elemento com *La Flamme d'une Chandelle* em 1961. Em 1988 a sua filha, Suzanne Bachelard, colige e edita²⁰⁸ fragmentos de um livro que não chegou a finalizar, intitular-se-ia *La Poétique du Feu*. Na introdução a filha de Bachelard refere que este projecto existia desde 1959, depois da publicação de *La Poétique de l'Espace* e da entrega ao editor de *La Poétique de la Rêverie*. Não só este livro continuou sempre inacabado como se fez vários livros²⁰⁹. Como se, à semelhança do elemento tratado, fosse difícil segurar a sua poética. Tantas são as imagens oferecidas pelo fogo, os fogos, as chamas e as brasas²¹⁰.

²⁰⁸ Em *Fragments d'une Poétique du Feu*.

²⁰⁹ Um dos quais o já citado *La Flamme d'une Chandelle*.

²¹⁰ Num dossier isolado e intitulado *Le Feu Vécu* (título anterior a *La Poétique du Feu*), Suzanne Bachelard encontrou uma introdução que enquadra esta nova abordagem: «D'une flamme contemplée faire une richesse intime, d'un foyer qui chauffe et qui illumine, faire un feu possédé, intimement possédé, voilà toute l'étendue d'être que devrait étudier une psychologie du feu vécu. Cette psychologie décrirait, si elle pouvait

As imagens poéticas da chama na vida vegetal são exploradas por Bachelard em *La Flamme d'une Chandelle*. Aqui, fala-nos da oposição entre o ardor da chama e a possante e paciente verdura. Mas, sobretudo, diz-nos que o encontro destas duas imagens inesperadas produz um efeito polémico no senso comum. A imagem produzida pela associação entre as duas formas deve assim ser condensada de modo a não retardar a imaginação. Como diz Victor Hugo “Toute plante est une lampe. Le parfum est de la lumière.”²¹¹ Mas o exemplo mais conciso desta condensação desejada é dado com: “Bûcher de sèves”²¹² de Louis Guillaume. O poder desta “fogueira de sucos” reside não só na união inesperada de imagens, mas sobretudo numa compreensão profunda de um poder oculto na árvore, o poder do fogo.

A árvore encerra em si a chama. A árvore é vertical como a chama e, desde o fundo dos tempos serviu como fonte de calor ao homem. É ela que arde na lareira e que faz de qualquer homem um poeta. A chama e a árvore são assim imagens de verticalidade. Como Novalis diz: “L'arbre n'est rien autre chose qu'une flamme fleurissante.”²¹³ Neste sentido Bachelard fala-nos da árvore como um porta-fogo: “Ce chêne est l'Hercule végétal qui, en toutes les fibres de son être, prépare son apothéose dans la flamme d'un bûcher.”²¹⁴ De novo a imagem da *fogueira de sucos* na sua força de poderes hostis, de contradições cósmicas.

trouver une cohésion des images, une intériorisation des puissances d'un cosmos; nous prendrions conscience que nous sommes feu vivant dès que nous acceptons de vivre les images, les images d'une prodigieuse variété que nous offrent le feu, les feux, les flammes et les brasiers. Et la plus grande leçon que nous trouverions dans une psychologie du feu vécu, c'est peut-être de nous ouvrir à une psychologie de l'intensité - de l'intensité pure - de l'intensité d'être. Si nous pouvions déjà montrer que l'être du feu est l'être d'une intensité, nous pourrions tenter d'exposer la réciproque. En nous l'être monte et descend, l'être s'illumine ou s'assombrit, sans jamais reposer dans un "état", toujours vivant dans la variation de sa tension. Le feu n'est jamais immobile. Il vit quand il dort. Le feu vécu porte toujours le signe de l'être tendu. Les images du feu sont, pour l'homme qui rêve, pour l'homme qui pense, une école d'intensité. Mais, au bénéfice de ces images d'intensité, d'intensité imaginée, on se libère de la brutalité d'une intensité trop vite descendue dans les muscles.»

²¹¹ BACHELARD, Gaston (1961), pág.73. Tradução livre: Cada planta é uma lâmpada. O perfume é da luz.

²¹² Idem, pág. 74. Tradução livre: Fogueira de sucos.

²¹³ Idem, pág.70. Tradução livre: A árvore não é outra coisa senão uma chama florida.

²¹⁴ Idem, pág.74. Tradução livre: Este carvalho é o Hércules vegetal que, em todas as fibras do seu ser, prepara a sua apoteose na chama de uma fogueira.



Fig.28 – *Mandala de Fogo*, Buxo, 280x350x350cm, 1989-90.

A árvore é também um sonho de fumo. Quantas vezes o fumo de uma fogueira ou de uma floresta a arder não se assemelha à configuração da própria árvore, tornando assim a sua morte num estado visível que se dissipa no ar como uma mensagem. “A árvore que sofre é o apogeu da dor universal.”²¹⁵ A árvore de fumo está no limite do movimento imaterial e do movimento vivo.

Nesta associação entre o elemento vegetal e o fogo temos dois tempos: um primeiro de condensação, através da associação inesperada mais ligada ao fogo, em que a imaginação flui rapidamente; e um segundo, de retardamento, no sonho do fumo.

Le temps s’approfondit; les images et les souvenirs se rejoignent. Le rêveur de flame unit ce qu’il voit et ce qu’il a vu. Il connaît la fusion de l’imagination et de la mémoire.²¹⁶

BACHELARD, Gaston (1961), pág.12

²¹⁵ BACHELARD, Gaston (1943), pág.222.

²¹⁶ Tradução livre: O tempo aprofunda-se; as imagens e as lembranças unem-se. O sonhador da chama une o que vê e o que viu. Ele conhece a fusão da imaginação e da memória.



Fig.29 - *Sobre o Fogo*, Buxo, 150x60x10, 1990-91.

1.4.1.3 O ar e a árvore aérea



Fig.30 - Fotografia de Rogério Taveira, da série *Árvores pintadas com água salgada*, 2009.

A busca da árvore é a verticalidade. “A psicologia vertical impõe sua imagem primeira.”²¹⁷ Só o vento ou uma *loucura* lhe negam esse caminho para o céu. É, por isso, a forma terrestre que encarna o papel da verticalidade, da ascensão aos céus a partir de uma forte ligação à terra. A esta ligação terra/céu, fica a dever-se o papel que assumiu ao longo dos tempos nas mitologias humanas. A árvore é, segundo Mircea Eliade, o símbolo²¹⁸ mais universal: atravessa todas as épocas, culturas e zonas geográficas.

Ao ar ficam ligadas as ideias, não só de verticalidade, mas também de expansão. Algumas espécies, como os pinheiros, procuram sobretudo essa verticalidade, outras,

²¹⁷ BACHELARD, Gaston (1943), pág. 210

²¹⁸ Sobre a simbologia da árvore:

DUMAS, Robert, *Traité de l'Arbre*, Actes Sud, 2002; REVILLA, Frederico, *Fundamentos Antropológicos de la Simbologia*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2007

Sobre simbologia:

DURAND, Gilbert, *L'Imagination Symbolique*, Paris, PUF, 1964; ALLEAU, René, *La Science des Symboles*, Paris, Payot, 1976; JUNG, C.G., *Man and his Symbols*, s.l., s.ed., 1964; ELIADE, Mircea, *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1952

como a nogueira, expandem-se em todas as direcções na busca da luz saboreando a “abóbada dos céus”.²¹⁹

Francis Jammes citado por Bachelard²²⁰ em dois pensamentos sobre o equilíbrio das árvores:

Penso nas árvores que procuram constantemente seu equilíbrio aéreo...Tal é a vida dessa figueira, semelhante à de um poeta: a busca da luz e a dificuldade de *manter-se*.

Há macieiras que, preferindo a beleza de seus frutos à manutenção de seu equilíbrio, se partem. São loucas.

Francis Jammes, *Pensée des Jardins* 1906, pág.44

Mesmo depois de cortada, a árvore preserva “a lembrança do seu vigor vertical”²²¹. A imagem da árvore viva, nunca é apagada pelo trabalho sobre ela, e é necessário conhecê-la, para saber dialogar com o sentido das suas fibras.

Esta memória da virtude do elemento árvore é assumida por Alberto Carneiro. Trabalha a partir dela e não contra ela. Cada escultura é um memorial à árvore que lhe forneceu a matéria para servir de metáfora. É a partir da diversidade de espécies passíveis de serem trabalhadas que o escultor encontra eco para a sua expressão. Para a expressão do seu ser, também vertical. Homem e árvore, os únicos seres verticais na natureza: “Sei apenas que o meu corpo é o corpo árvore”²²².

A árvore é sempre desejo de metáfora, pela sua verticalidade, duração, quietude e ressurreição. “A árvore é um modelo constante de heróica retidão.”²²³ Pela imaginação que ouve no bater das suas folhas o murmúrio do mar, que vê na sua copa a forma das nuvens, morada de deuses ou seres alados.

Aqui reside a diferença apontada por Bachelard entre a árvore e a madeira. A madeira é pouco importante para o psiquismo profundo ao invés da árvore e da floresta, os quais desempenham um papel tão importante na nossa vida *nocturna*. Numa dialéctica mais incisiva, a imaginação vegetal distingue a erva da árvore. Por mais erecta que esteja um prado é uma constância horizontal, “um mar de verdura que ondula molemente”.²²⁴ Só a árvore matem o dinamismo da constância vertical, do ser que nunca se deita para dormir. “A árvore ajuda o poeta «a conquistar a altura»”.²²⁵

²¹⁹ BACHELARD, Gaston (1943), pág. 220.

²²⁰ Idem, pág. 209.

²²¹ Idem, pág. 210.

²²² CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.49.

²²³ BACHELARD, Gaston (1943), pág. 211.

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Ibidem.

Só a imaginação material, a imaginação que sonha matérias sob as formas, pode fornecer, unindo as imagens terrestres e as imagens aéreas, as substâncias imaginárias em que se animarão os dois dinamismos da vida: o dinamismo que conserva e o dinamismo que transforma. (...) a imaginação de um movimento requer a imaginação de uma matéria.

BACHELARD, Gaston (1943), págs.272-3



Fig.31 – *A Casa do Corpo e da Floresta*, Mogno e Ocomé, 250x75x75, 1977-2002

O que nós podemos comunicar ao recriar uma árvore, na necessidade de a possuímos, não serão, com certeza, os valores que nos ligam a ela na circunstância desse momento, mas sim os lugares onde poderá acontecer a recriação das memórias que nós temos de árvores.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.26

1.4.1.4 A terra, a raiz, o vinho e a videira dos alquimistas

“A madeira não é como o ferro, cada pedaço, é preciso julgá-lo.” Se o julgamos mal a madeira trairá. A honra profissional do toneleiro – desse artesão que tem a grande, a remota, a insondável responsabilidade do vinho – está *comprometida*.

BACHELARD, Gaston (1948a), pág.44

Nesta citação, vemos condensados todos os temas que abordaremos neste ponto. A madeira como força encarnada na sua raiz, nos nós, nas fibras e a videira e o vinho.

A imaginação da árvore, do vegetalismo terrestre, em vez da árvore aérea abordada no ponto anterior, é, como nos diz Bachelard, uma imaginação da dureza: “Não é a *forma* de uma árvore retorcida que faz a imagem, mas a *força* de torção, e essa força de torção implica uma matéria *dura*, uma matéria que se *endurece* na torção.”²²⁶ A força da torção é um reservatório de energia pronto a ser libertado.

Alberto Carneiro trabalha com esta energia, liberta-a sob uma forma *artificial*. Isto é, a energia do elemento natural é transmutada em metáfora, em elemento, por isso, não natural, artificial. Como o próprio escultor refere “o artificial é o natural do homem, a sua verdadeira natureza”²²⁷. Este artifício não tem conotação pejorativa, antes, é uma forma sublime de realização: a arte.

Quando falamos da ligação da árvore à terra, logo pensamos nas profundezas, no húmus, no mistério que, alimenta e estabiliza a árvore. Aqueles que têm uma tendência mais uterina, sonham com este lugar de mistério como quente, acolhedor mas activo. É um lugar de mutações, de metamorfoses, onde, no inverno, se prepara a primavera. A eclosão da vida reside aqui, na terra, é nela que a água é filtrada, que o alimento germina. Mas, é também nesta matéria, que o vegetal se agarra com todas as suas forças. As raízes possuem assim uma força imaginante que advém da força física.

Recuerdo que al llegar, oler y ver la mar desde el tren me hizo sentirme profundamente ligado a mi país. Comprendí que yo era un árbol de aquel sitio, que aquella era mi atmósfera vital. Me di cuenta de mi situación en el mundo. No sé en qué sentido expresarlo: existencial, político, social... No sé pero ahí estoy yo, yo pertenezco a esto.

CHILLIDA, Eduardo (2005), págs.90-91

²²⁶ BACHELARD, Gaston (1948a), pág.54.

²²⁷ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 56.

A árvore aparece aqui, como em muitas outras situações, como uma metáfora de profunda e sentida ligação à terra, realizada a partir deste símbolo de solidez, enraizamento, ligação das coisas da terra ao céu, fonte de vida.

Mas esta ligação à terra é também fonte de imagem de ternura:

Preciso de uma árvore. Uma árvore que dê sombra e ternura - uma velha árvore carcomida. Nunca pude passar sem essa sombra inocente. Meio morto de cansaço e de mentira deito-me ao pé dela e renasço. Todos a aproveitam - para lume - para traves - para o caixão.
BRANDÃO, Raul (2003), pág.221

Neste exemplo a incidência recai no papel que a árvore assume na morte do homem. Ela não nos deixa esquecer a existência finita através da sua permanência. E, no entanto, é a partir dela que construímos os nossos caixões. União final do homem com esta matéria que, ainda assim, persistirá, dando-nos uma última ternura.

A raiz apresenta assim duas formas imaginantes, a que leva os sucos da terra para o céu e a que trabalha entre os mortos, com os mortos. É ela que está na fronteira entre os mundos do ar e da terra, duplica toda a imagem aérea numa imagem terrestre através de espelhamento. “A raiz é a árvore misteriosa, é a árvore subterrânea, a árvore invertida.”²²⁸

Esta configuração real da árvore, mais imaginada do que vista, tem servido a Alberto Carneiro para produzir diversas esculturas²²⁹ (Figs.31 e 32). A seiva corre no sentido ascendente e descendente. No segundo capítulo deste estudo, tornaremos mais claros os princípios complementares presentes na obra deste escultor, através da abordagem que faremos a outra das suas grandes influências: o taoísmo.

A videira é uma lição. O seu corpo retorcido parece, no inverno, morto, mas na primavera consegue sempre voltar à vida e produzir um dos frutos mais ambicionados, a uva. Este vegetal, de aparência grosseira, protegido e divulgado por Dionísio, faz sonhar o sonhador e o não sonhador. O sumo do seu fruto consegue metamorfosear o próprio homem. Este sumo, curiosamente, ainda hoje em dia é visto, tal como na Grécia antiga, como fonte de cura e de doença. Sumo que só é possível graças à cepa, que se contorce em sua raiz, para só deixar passar “seivas quintessenciadas”²³⁰, impedindo a subida de qualquer água, como acontece noutras árvores de fruto.

²²⁸ BACHELARD, Gaston (1948b), pág.225.

²²⁹ Trataremos no cap.3: *Árvore da Vida*, Tangerineira (mandarino).

²³⁰ BACHELARD, Gaston (1948b), pág. 251.



Fig.32 – *Mandala Sobre a Paisagem*, Eucaliptos, Granito e Terra, 1000x1000x1000cm, 1998
Parque metropolitano de Quito, Equador



Fig.33– *A Mandala da Floresta*, Árvores e Granito, 700x300x300cm, 1998
Woodland, Devil's Glen, Ashford, Wickow, Irlanda

A videira e o vinho permitem fazer a transição, do estudo da árvore e dos quatro elementos, para a alquimia. “Mais do que qualquer outro vegetal, a videira encontra a harmonia dos mercúrios da terra, dando ao vinho sua justa medida.”²³¹ Na alquimia as metáforas são solidárias das transmutações e em sentido inverso as transmutações o são também das metáforas. Assim, “o vinho branco é ouro potável” e o “vinho tinto é um sangue”²³². Jamais misturar este líquido quintessencial com água: em francês dá-se o nome elucidativo de *vin coupé*, o qual pode ser interpretado por vinho castrado²³³. O vinho mantém em equilíbrio os *espíritos* mais diversos, voláteis e ponderados, o céu e a terra. Como diz Jacques Brosse²³⁴, se Dionísio deveu o deus do vinho é porque na sua origem era uma divindade da seiva, do sangue das plantas, que a cada primavera retorna à terra, ressuscita as árvores fazendo-as cobrir de folhas, flores e frutos. A vinificação é vista como uma operação misteriosa, transmitida aos homens por um deus. O seu poder é superior ao das outras seivas, só ela tem o poder da magia.

A videira, mais do que qualquer outro vegetal encontra a harmonia dos mercúrios da terra. “Le vin apparaît bien comme la sève para excellence, qui en hiver, continue à vivre, et même plus intensément, puisqu’il fermente et bouillonne.”²³⁵

Bachelard cita um alquimista, quando diz que a videira deixa na terra “as imundices malditas”.²³⁶

²³¹ Op. Cit., pág.250.

²³² Idem, pág.254.

²³³ Esta ideia ressoa na identificação que Jacques Brosse faz do poder de Dionísio tanto sobre a seiva vegetal como na animal, o esperma. BROSSE, Jacques (1989), págs.159-165.

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ Idem, pág.160. Tradução livre: O vinho aparece como a seiva por excelência, que no inverno, continua a viver, e mesmo mais intensamente, dado que fermenta e borbulha.

²³⁶ BACHELARD, Gaston (1948b), pág.255.

1.4.2 A alquimia

Com a vitória do cristianismo no tempo de Constantino, as ideias pagãs não desapareceram de modo algum, mas continuavam vivas na terminologia estranha à filosofia arcana da alquimia. Sua figura principal é Hermes, isto é Mercurius em seu duplo sentido de mercúrio (metal) e alma do mundo, acompanhado pelo Sol, ou seja, o ouro e pela Lua, ou seja, a prata. A operação alquímica consistia essencialmente numa separação de prima matéria do assim chamado caos, no princípio activo, isto é, alma, e no princípio passivo, isto é, o corpo, os quais posteriormente se reunificavam sob a forma personificada da “coniunctio”, do “matrimonium chymicum”; em outras palavras, a “coniunctio” era vista como uma alegoria do hierosgamos, a união ritual do Sol e da Lua.

JUNG, Carl (1978), pág.125.

O papel da alquimia em Bachelard pode ser visto como um *pivot*, já que o alquimista é, em simultâneo, um sábio de diferentes ciências e um sonhador: procura uma sabedoria perdida; medita sobre textos deixados por sábios antigos, antes de trabalhar sobre a matéria²³⁷, construindo assim, em simultâneo, uma história da herança.

É a partir da alquimia que Bachelard encontra a chave para uma interpretação dos poetas. Ele encara o trabalho dos poetas como uma acção imaginante sobre as matérias e dedica-se à decantação da história da poesia.

Para Bachelard, os poetas não executam simples associações de palavras ou ideias, mas são verdadeiros conhecedores do mundo. Para se poder escrever poeticamente tem de se integrar o mundo e a sua matéria e não ser apenas um conhecedor de palavras.

“A mentalidade alquímica está em relação directa com a fantasia e os sonhos: ela funde as imagens objectivas com os desejos subjectivos.”²³⁸ No alquimista existe um misto de operação e esperança. A esperança contém, em si, um elemento fundamental a todo o processo artístico, o tempo: “as longas manipulações para conseguir a pedra filosofal valorizam a procura. Muitas vezes as longas cozeduras são apresentadas como *sacrifício* para merecer o êxito.”²³⁹

Esta valorização do tempo, encontrada por Bachelard nos alquimistas, interessa-nos bastante, já que pretendemos reflectir sobre ela, no confronto com a arte contemporânea e, em particular, na oposição operada pela obra de Alberto Carneiro em

²³⁷ Segundo *La Philosophie de l'Alchimie*, programa France-Culture da Radio France emitido em 19 de Agosto de 2004. Inclui: voz de Gaston Bachelard, sobre *Causerie* emitida a 15 de Agosto de 1954 na mesma estação; Extractos de *La Flamme d'une Chandelle*; depoimentos do filósofo François Dadoget.

²³⁸ BACHELARD, Gaston (1938), pág.286.

²³⁹ Idem, pág.283.

relação a este tempo contemporâneo. Para os alquimistas como para o escultor que tratamos “o tempo deve estar inserido na obra”.²⁴⁰ Toda a matéria tem um tempo que é necessário respeitar. Não poderemos compreender realmente uma pedra, nem como operar sobre ela, se não soubermos quanto tempo demora a sua formação. Um poeta da matéria é um alquimista que conhece tão bem a realidade da matéria, como a do tempo: real e sonhado.

Bachelard faz uma aproximação à psicologia na relação que estabelece entre o alquimista e a libido. Assim diz-nos:

O apetite é imediato; à libido, porém, correspondem os longos pensamentos, os projectos a longo prazo, a paciência.(...) A libido quer a duração. A libido é a duração. A tudo o que dura em nós, directa ou indirectamente, liga-se a libido.
BACHELARD, Gaston (1938), pág. 279.

Numa outra imagem de tempo, Bachelard fala-nos de como outrora os deuses faziam crescer em torno de certo sábios uma natureza vegetal que lhes absorvia o corpo envelhecido, à medida que se elevava, substituindo-lhes a vida do corpo envelhecido e desgastado por uma vida forte e muda que reina sob a casca dos carvalhos. “Esses mortais, imobilizados, agitavam-se apenas na extremidade de suas ramagens movidas pelo vento...”²⁴¹ Esta é também uma imagem de metamorfose *lenta*. Devir vegetal do sábio. Numa só imagem reconhecemos diversas questões que abordamos neste estudo: o aspecto metamórfico do devir vegetal do homem; a sua relação com o tempo; a ontologia da árvore aqui reforçada pela sua ligação à sabedoria.

²⁴⁰ Op. Cit., ibidem.

²⁴¹ BACHELARD, Gaston (1948b), pág.213.

1.4.2.1 O alquimista como metamorfoseador da matéria

Paracelso diz, no seu *De Imaginibus*, que existe

uma quiromancia das ervas, uma quiromancia das folhas sobre as árvores, uma quiromancia do bosque, uma quiromancia das rochas e das minas, uma quiromancia das paisagens [*ein chiromancia der lantschaften*] através das suas estradas e dos seus cursos de água.

Citado por BESSE, Jean-Marc (2000), pág. 19.

A atenção que Paracelso dá aos signos do mundo é o mesmo que o artista lhe deve dispensar segundo Bachelard. O processo metamórfico da arte é constantemente expresso na relação que Bachelard estabelece com a alquimia. O alquimista fornece a Bachelard a imagem do poeta. É um metamorfoseador de substâncias. Procura através de um isolamento perscrutativo atingir a metamorfose final. Metamorfose entendida como deformação de uma imagem noutra e não como transposição aristotélica. O sonhador transcende a natureza através do processo metamórfico da arte.

Para isto, ou por isto, a alquimia reveste-se de um carácter secreto, não por corresponder a um comportamento social prudente mas porque o sonho de intimidade é o devir do segredo. O segredo não se conhece. Busca-se. E este sonho de intimidade tem sempre a estranha confiança de chegar ao fim: “O Alquimista ama tanto a substância que não pode acreditar que ela minta apesar de todas as suas mentiras.”²⁴² Este carácter dialéctico, na busca da intimidade, nunca pode ser detido. Nem mesmo as experiências mal sucedidas têm o poder de parar a *multiplicação* das metáforas que o *lavar do interior das substâncias* envolve.

Neste processo o alquimista projecta a sua profundidade nas imagens materiais, sendo este sonho de profundidade a profundidade do ser sonhador.

Como poderia ser a forma gustativa dum fruto como escultura, transmutado noutra matéria? Tenho como certo ser possível formar a escultura pela consciência de forma de todas as sensações. Representação e percepção estão em íntima acção recíproca. A árvore, o fruto, o corpo, a história, o espaço, o tempo, o gesto sobre a matéria, a sucessão de significações.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.50

O alquimista/escultor metamorfoseia todas estas matérias, palpáveis e não-palpáveis, presentes e passadas em cada uma das suas tentativas de atingir a pedra

²⁴² BACHELARD, Gaston (1948b), pág.39.

filosofal. Os tempos de vivência com as matérias são transmutados em tempos de criação. A escultura da árvore e a sua metamorfose é sempre informada, não só pela sua matéria, mas também pelo cheiro que ela possuía ou pelo gosto do seu fruto, pela experiência que o corpo guarda. Uma árvore é, em si, uma fonte contínua de metamorfoses: cresce constantemente, varia de cor e folhagem conforme as estações do ano e em muitos casos dá fruto, seja ele comestível ou não, que amadurece, cai e se transformará em semente de nova árvore.

Ao escultor estas metamorfoses/memórias não se apresentam sequencialmente, surgem pelo meio, de forma rizomática²⁴³, geram relações no momento presente. Existe como que uma decantação de todos estes processos vegetais vividos pelo artista que se encarnam, de algum modo, na obra.

O escultor devém vegetal e o vegetal devém homem, através desta permuta de energias e memórias metamorfoseadas. O trabalho de Alberto Carneiro é um devir-vegetal. As experiências, bem como as próprias dimensões do corpo manifestam-se nas obras, não só na sua conformação, mas também na relação das partes e nas alusões aos elementos.

Abordaremos seguidamente três outros alquimistas/escultores com abordagens distintas de modo a podermos consubstanciar o princípio alquímico: Bernini; Brancusi; Beuys.

A escolha destes três artistas baseia-se, de novo, em pistas que encontramos em Alberto Carneiro. Para além de Brancusi, ao qual Carneiro já se referiu directamente no seu trabalho através de uma homenagem que abordaremos nos casos de estudo, *Uma Coluna sem Fim*, Bernini é outra das grandes influências deste escultor. Alberto Carneiro tem aliás, um quase ritual, deslocando-se regularmente a Roma para partilhar do *Êxtase de Santa Teresa* que se encontra na Capela Cornaro da Igreja de Santa Maria della Vittoria. Quanto a Joseph Beuys trata-se de estabelecer alguns paralelos com uma figura incontornável da arte contemporânea que deixou uma marca indelével nas gerações que despontavam no mundo da arte nos anos 60 e 70 do século XX.

²⁴³ Referimo-nos ao conceito de Rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mille Plateaux*.

1.4.2.1.1 Bernini, o alquimista do momento eternizado.



Fig.34 – *Apolo e Dafne*, Bernini, 1622-25.
Galleria Borghese, Roma.

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) constitui um exemplo significativo do conceito de metamorfose na escultura. Não só pela, já muito referida e aplicável a inúmeros escultores, libertação da forma a partir de blocos inertes de pedra, mas sobretudo pela forma sem precedentes como aplicou conceitos pictóricos de momento metamórfico à escultura. Se esse momento é absolutamente evidente em *Apolo e Dafne* (Fig.33) onde o próprio tema²⁴⁴ é a metamorfose, não o será menos em *O Êxtase de Santa Teresa*

²⁴⁴ Apolo e Dafne – História mitológica contada por Ovídio. Dafne filha do deus do rio Peneu fugia de Apolo que se tinha apaixonado tentando agarrá-la. Dafne pede ajuda a seu pai e “foi tomada como que por um entorpecimento que a paralizou, os pés pareciam enraizados na terra que tão velozmente tinha vindo a percorrer. De súbito, viu-se envolta em casca de árvore; e desse tronco começaram a rebentar folhas. Acabava de ser transformada em árvore, um loureiro.” Apolo apesar de desiludido adoptou o loureiro e em sua honra todos os vencedores passaram a ostentar uma coroa desta árvore. HAMILTON, Edith (1942) págs. 162-164.

(Fig.35) ou *David* (Fig.34) já que encontramos sempre um mesmo cuidado no instante. Aquilo que poderíamos, parafraseando Henri Cartier-Bresson²⁴⁵ três séculos mais tarde, chamar de “instante decisivo”. A obra de Bernini resulta singular precisamente por esta capacidade de traçar um perfil psicológico do retratado pela escolha rigorosa do momento. Se um retratado apresenta um olhar para um ponto específico ou um entreabrir dos lábios, esse gesto tem uma intenção na concepção da obra: é o momento no qual se condensa toda a psicologia do retratado. Do mesmo modo em *O Êxtase de Santa Teresa* Bernini explora esse instante inominável, o instante do êxtase de Santa Teresa de Ávila. Se encontramos nesta escultura aplicadas as doutrinas da Igreja Católica Romana que mandava a arte religiosa ser inteligível, realista e servir sobretudo como estímulo emocional à religiosidade, encontramos algo bastante mais profundo que eternizou esta obra e que vai muito para além da resposta a estas premissas. A exploração do momento como condensação de uma multiplicidade de instantes. No fundo, citando Miguel de Unamuno no seu *Del Sentimiento Trágico de la Vida*:

Na arte, com efeito, procuramos um arremedo de eternização. Se no belo, o espírito se acalma, por momentos, se descansa e se alivia, sem curar a sua angústia, é porque o belo constitui revelação do eterno, do divino das coisas, e a beleza mais não é do que a perpetuação do momentâneo.

UNAMUNO, Miguel (1913), pág. 151

É neste perpetuar do momentâneo que reside o cerne da escultura de Bernini: mas é sobretudo fazendo uso do momento metamórfico, decisivo, da acção ou da pessoa que o escultor consegue a sua maior expressão. O momento que escolhe para a representação de David, o do início do esforço de atirar a pedra a Golias, o momento da metamorfose de Dafne ou o momento do arrebatamento de Santa Teresa, são representativos desta perpetuação do momento, desta “revelação do eterno”.

As obras em pedra de Bernini são o resultado de uma oficina²⁴⁶ que albergava uma quantidade de colaboradores, o que faz com que, por exemplo, os detalhes das folhas e raízes de *Apolo e Dafne* sejam obra do seu colaborador Giuliano Finelli. Só na modernidade se iniciou o questionamento da matéria como forma de apropriação

²⁴⁵ Fotógrafo francês (1908-2004), um dos mais importantes do século XX, co-fundador da agência Magnum.

²⁴⁶ Na obra *L'Encyclopédie Diderot et D'Alembert. Gravure et Sculpture* do século XVIII, onde são recolhidas gravuras sobre as artes da gravura e da escultura, ficamos com uma ideia clara daquilo que seria uma oficina de escultura.

escultórica o que mesmo assim não impediu muitos escultores modernos de possuírem verdadeiras oficinas com colaboradores (o caso de Henri Moore, entre outros).

Bernini concebia as suas obras através de *bozzetti*²⁴⁷, pequenos modelos em barro ou cera, os quais serviam também para aprovação da escultura por parte dos seus contratantes, a igreja, sobretudo. Nestes *bozzetti*, é possível ver as impressões digitais do escultor, a pressão, o arrastamento. Estes esboços tridimensionais encerram em si, para além do momento da acção ou caracterização psicológica, o momento da criação. Formulam já a ideia de uma metamorfose múltipla com centro no artista. A teatralidade, explorada também por Bernini, não só na escultura como também nas próprias artes teatrais às quais se dedicou, é outra forma de reforçar este sentido relacional entre a acção centrada num corpo e a expressão desse mesmo corpo na transmissão de uma ideia. Uma metamorfose em tempo real.

O conceito de “experiência estética inorgânica descrita por Worringer”²⁴⁸ poderá complementar a leitura da obra deste escultor. Segundo a leitura feita por Mário Perniola, esta experiência leva a uma “diferente percepção do corpo, o qual perde a sua dimensão de organismo autónomo vivente”²⁴⁹. Baseado nos escritos de Wilhelm Worringer sobre o gótico, Perniola refere-se ao tema do inorgânico, no sentido em que existe um movimento dos drapeados não atribuível à vida. Esta mescla de abstracto e de material suscita uma emoção mais forte e inquietante. A descrição ajusta-se ao Barroco e em particular à obra de Bernini. Os drapeados de Santa Teresa possuem um movimento que está para além da vida que envolvem. Este movimento “inorgânico” permite ao artista reforçar o momento metamórfico do êxtase.

O interesse de Bernini no estudo da obra de Alberto Carneiro deve-se a esta atitude alquímica da metamorfose e à relação do corpo com a matéria. É este momento da metamorfose, encarado como acção e não como representação, que Carneiro vai pôr em prática nas suas esculturas. Não encontramos os finos detalhes de Dafne metamorfoseando-se em Loureiro mas encontramos as marcas da acção do artista sobre as árvores. Marcas da multiplicidade de instantes responsáveis pela metamorfose da árvore em escultura. Marcas da acção do seu corpo sobre a matéria. Momentos

²⁴⁷ Os *bozzetti* não eram considerados particularmente importantes, por essa razão a maior parte deles desapareceu com o tempo. Filippo Farsetti (1704-74) começou a coleccionar *bozzetti* nos anos de 1750 como parte de um plano, não realizado, de fundar uma academia de artes. A colecção foi vendida depois de 1800 ao Czar Russo Pavel Petrovich (Paul I) e mais tarde passaram a fazer parte do Museu Hermitage em S. Petesburgo. Só com a queda do comunismo a colecção ficou acessível.

CASSIDY, Victor. Chicago report.

(http://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/cassidy8-25-98.asp)

²⁴⁸ PERNIOLA, Mário (1997), pág. 60.

²⁴⁹ Ibidem.

decisivos na metamorfose das árvores noutra realidade. Numa realidade que contém ainda os princípios da matéria original mas é já metáfora não vinculada à forma e sim a um sentido poético. Ao sentido atemporal da poesia, a esse sentido que encontramos no momento do êxtase: voltamos a Alain quando se refere a “uma enérgica e confusa reacção de todo o corpo subitamente em alarme”²⁵⁰.



Fig.35 – Bernini, bozzetto de *David*, 1623. Museu Hermitage, S. Petesburgo.



Fig.36 – Bernini, bozzetto de *O Êxtase de Santa Teresa*, 1644. Museu Hermitage, S. Petesburgo.

²⁵⁰ ALAIN (1931), pág.13.

1.4.2.1.2 Brancusi e a força da acção.



Figs.37 e 38 – Constantin Brancusi

A obra de Constantin Brancusi (1876-1957) representa um ponto de viragem muito importante na história da escultura. É com ele que se inicia o modernismo na escultura, embora, como o próprio reconheceu, o papel de Rodin²⁵¹ tenha sido vital nesta evolução.

Brancusi introduziu na escultura duas vertentes que têm gerado discussão acerca da mais importante. Por um lado a talha directa que terá origem na descoberta da arte primitiva no início do século XX e na exposição de Gauguin em 1906. Por outro lado a questão da simplificação radical da forma. Rosalind Krauss²⁵² contradiz a hipótese daqueles que se orientam para a visão da fidelidade aos materiais na obra de Brancusi dando o exemplo do *Torso de um jovem*, primeiramente esculpido num tronco de madeira que se bifurcava mas depois passado a bronze, perdendo por isso a fidelidade à matéria inicial. Para além disso parece no mínimo curioso que alguém considere a

²⁵¹ A relação de Brancusi com Rodin iniciou-se com a recusa de Brancusi em trabalhar na oficina de Rodin depois de alguns amigos e protectores (entre os quais a rainha da Roménia) terem falado com Rodin para que admiti-se Brancusi no seu estúdio sem o consultar primeiro. Brancusi recusou-se a trabalhar no estúdio de Rodin porque, como afirmou “nada cresce debaixo de árvores grandes”.

²⁵² KRAUSS, Rosalind (1977) págs.103-126.

escultura de Brancusi abstracta, já que, não só o próprio sempre rejeitou essa formulação, como se nos detivermos na evolução dos temas e sua expressão formal chegaremos sempre a simplificações e não a abstratizações.



Fig.39 - *O Beijo*, Constantin Brancusi, 1916

Quanto a nós, interessa-nos o denominador comum a toda a sua escultura: a acção do homem sobre a matéria. O modo como, esculpindo directamente na madeira ou na pedra e como polindo fanaticamente o bronze ou o mármore, até estes deixarem de conter vestígios de manufactura, se faz sentir uma acção. Um trabalho. Estamos perante a alegria do trabalho que Bachelard refere. Num dos seus famosos aforismos sobre a arte Brancusi diz: “Criar como um deus, comandar como um rei, trabalhar como um escravo”.

Devemos portanto focalizar-nos na questão do trabalho como acção metamórfica da matéria.

Brancusi tinha formação académica em escultura, estava por isso condicionado às formas clássicas de trabalhar os materiais, aos processos já longamente desenvolvidos e dominados dos estudos prévios em barro ou cera e da sua passagem posterior a outros materiais, tal como vimos em Bernini. Brancusi teve de re-aprender²⁵³ a esculpir ao perceber que não era o caminho académico que o levaria onde queria ir. A matéria impelia-o a um contacto directo. A exercer sobre ela a força do seu trabalho, tirando deste contacto o caminho para a expressão pretendida. A este propósito e referindo-se a *O Beijo* (Fig.37) Gombrich refere:

²⁵³ Esforço idêntico foi necessário a Alberto Carneiro, como já referido, pela sua, também, formação académica.

Lembramos que a ideia da escultura de Miguel Ângelo era revelar a forma que parece estar adormecida no bloco de mármore e dar vida e movimento às suas figuras preservando ao mesmo tempo o simples contorno da pedra. Brancusi deve ter-se determinado a abordar o problema pelo outro extremo. Queria descobrir quanto o escultor pode reter da pedra original enquanto a vai transformando na sugestão de um grupo humano.

GOMBRICH, E.H. (1950), pág.581

Gostaríamos de interpretar a última frase de um modo complementar ao que está expresso. A ideia da retenção da pedra original vista não só como forma mas também como força, como energia. Assim a “transformação” seria feita a dois níveis: ao nível da estrutura formal e ao nível da pulsão da matéria pedra. A força exercida na pedra ao contacto do escopro provoca, conforme a visão bachelardiana estudada no ponto 1.2, uma devolução de energia, uma “psicanálise natural”.

Mas é, para além deste contacto com as matérias, a própria acção sobre elas que nos interessa focar em Brancusi, pois é a partir desta acção que a escultura se irá expandir num campo muito mais vasto de acção artística. Os auto-retratos fotográficos de Brancusi são prova dessa importância dada ao próprio corpo como veículo da sua arte.

A metamorfose da matéria opera-se aqui a partir do esforço da acção do alquimista sobre esta. Pese embora a capacidade de essencialidade formal em Brancusi seja reconhecidamente extraordinária, pensamos que a sua escultura vive para além da forma, para além das aparências formais²⁵⁴. Situa-se num território mais ligado à expressão poética das forças do trabalho exercido sobre a matéria.

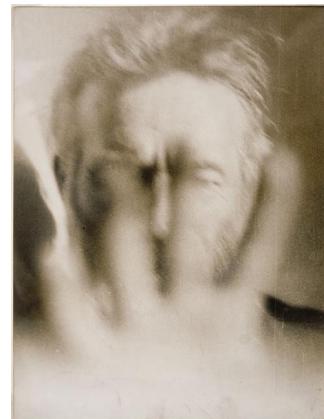


Fig.40 – Autoretrato de Brancusi.

²⁵⁴ Brancusi foi bastante influenciado pelos escritos do monge tibetano Jetsün Milarepa (c.1052-1135).

1.4.2.1.3 Beuys, a alquimia do xamane.

L'homme doit avoir conscience que tout tient ensemble: la plante, l'animal, la terre et que ces éléments sont, pratiquement, les organes mêmes de l'homme.²⁵⁵

Joseph Beuys citado por MÈREDIEU, Florence de (1994), pág. 438



Fig.41 – Joseph Beuys, plantando um carvalho, *Documenta*7, 1982.

Joseph Beuys (1921-1986), é outra figura do universo artístico²⁵⁶ que nos interessa reter para uma melhor compreensão da ligação do homem/artista à natureza através da sua atitude. Da sua acção.

A vida e obra de Beuys constrói-se à volta do mito. Beuys enquanto piloto da Luftwaffe (força aérea alemã) na Segunda Guerra Mundial terá sido atingido na Criméia e terá, alegadamente²⁵⁷, sido salvo por tártaros nómadas que o recobriram de gordura e feltro. A sua recuperação assume o papel de renascimento ou iniciação, as matérias a partir das quais se curou sacralizam-se neste processo. Mais tarde, as suas obras são carregadas de valor simbólico, através destas matérias iniciáticas.

²⁵⁵ Tradução livre: O homem deve ter consciência que tudo é um todo: a planta, o animal, a terra e que estes elementos são, praticamente, os próprios órgãos do homem.

²⁵⁶ Embora Beuys também tenha produzido escultura, a sua obra abrange um universo de expressão muito mais vasto: desenho, performance, instalação, teoria e pedagogia da arte, etc.

²⁵⁷ “Contrariando a versão autobiográfica de Beuys, o artista Jörg Herold recolheu no ano 2000 depoimentos de aldeões que testemunharam os acontecimentos da queda do stuka e que revelaram que Beuys estava consciente e que foi resgatado por um comando de resgate alemão.” Da introdução de BEUYS, Joseph (1972), pág.15, por Júlio do Carmo Gomes.

Em *O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase*, Mircea Eliade expõe a doença-iniciação, a par dos sonhos e do êxtase, como formas de acesso à condição de xamane. Segundo ele são estas que transformam o homem profano num “técnico do sagrado”.²⁵⁸ O sofrimento corporal, ligado às torturas iniciáticas, é uma das provas que o escolhido deve passar. Este sofrimento, ou morte simbólica, está muitas vezes associado a visões de despedaçamento corporal, que Beuys experimentou. Esta nova condição purifica-o da sua associação (por força das circunstâncias ou não) ao nazismo.

Podemos dizer que este acontecimento mitológico informa praticamente toda a obra de Beuys, já que a própria ideia de performance envolve uma actividade motora, essencial a um nómada. O seu trabalho desenvolver-se-á sobre os traços de uma cultura arcaica cruzada com os desenvolvimentos modernos da antropologia, medicina ou economia. Beuys referir-se-á tanto às ciências modernas como ao xamanismo²⁵⁹. A alquimia aparece aqui de forma expressa na atitude do artista que, tal como os antigos alquimistas, cruza as mais diversas áreas do conhecimento na tentativa de transmutar a realidade, de curá-la. Um verdadeiro taumaturgo.

Mélés à des influences très diverses dont beaucoup viennent en droite ligne du romantisme allemand (Hegel, Schelling, Goethe, Novalis, Rudolf Steiner), le chamanisme de Beuys se conjugue avec divers emprunts faits à l'alchimie.²⁶⁰

MÈREDIEU, Florence de (1994), pág. 398

Veremos em Alberto Carneiro uma atitude semelhante de mitologia pessoal, através das anamneses, como forma de estabelecer o centro da sua atitude artística. A semelhança da anamnese com os momentos extáticos²⁶¹ transporta-nos aqui também para as culturas arcaicas, para a figura do xamane e para outro elemento arcaico profusamente utilizado pelo escultor, a mandala²⁶².

²⁵⁸ ELIADE, Mircea (2002b), pág.49.

²⁵⁹ A leitura do xamanismo feita por José Gil ajuda-nos a complementar esta abordagem: “O xamane é precisamente aquele que se encarrega mais especialmente na sociedade primitiva de fazer passar o indivíduo e o grupo de um código a outro, de um estado a outro; como os mitos utiliza, traduz um sistema simbólico num outro, relacionando os astros com a alimentação, os animais com as plantas.” GIL, José (1980), pág.20.

²⁶⁰ Tradução Livre: “Misturado com influências diversificadas das quais muitas vêm na linha directa do romantismo alemão (Hegel, Schelling, Goethe, Novalis, Rudolf Steiner), o xamanismo de Beuys conjuga-se com diversos empréstimos feitos à alquimia.”

²⁶¹ “No transe joga-se uma cena dupla: a da descodificação de um corpo «usado», «doente»; e a do renascer de um corpo novo, são, curado.” GIL, José (1980), pág.24. Esta descodificação do corpo, poderia, no nosso caso de estudo, ter também leitura dupla: a do corpo da árvore, já não-árvore e que renasce como obra de arte; e a do próprio corpo do artista que renasce na árvore enquanto *imagem* da experiência dos elementos.

²⁶² A “Mandala significa círculo e particularmente círculo mágico.” JUNG, Carl (1978), pág.29.

Acredito realmente que o artista é um *medium* para e que tem hoje o lugar do feiticeiro das tribos primitivas. A posteridade da obra não lhe pertence pois dependerá das relações desta com o seu fruidor; relações que ele, artista, jamais poderá controlar. A fruição estética, mesmo quando atulhada na viciação cultural, define-se como ferramenta para a vida, a partir das estruturas elementares do ser, aquelas que mais o ligam à matéria.

23 de Outubro de 1973

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.54

Outro aspecto que nos interessa em Beuys é a ligação do acto escultórico com a linguagem, como o próprio disse: “A linguagem é a primeira forma de escultura”²⁶³. A influência de Beuys neste campo, será bastante mais directa em artistas como Lawrence Weiner, que utilizando o método clássico da escultura, a subtracção, subtraiu a matéria da sua escultura, utilizando apenas a linguagem para esculpir sensações²⁶⁴. No entanto, não será numa relação tão directa que nos interessa esta premissa. Se Beuys levou a sua arte a uma *instalação verbal* permanente desdobrada em activismo, pensamento e pedagogia, Carneiro tem utilizado a linguagem, sobretudo a escrita, como forma de aprofundar a reflexão sobre a sua obra.

Interessa, como constataremos no Capítulo 3, verificar o cuidado *escultórico* da palavra na obra de Carneiro. Os títulos dados às obras são parte integrante da obra, possibilitam uma amplitude de leituras complementares à peça matérica esculpida.

Em 2008, quando filmávamos Alberto Carneiro a esculpir uma peça num castanheiro o escultor referiu-nos o título dessa peça: *As árvores, como os rios, correm para o mar*. No dia seguinte ao referir-nos à peça cometemos um engano, referindo-nos a ela como: Como os rios, as árvores correm para o mar. Carneiro apressou-se a corrigir-nos, a troca no início do título desvirtuava totalmente a articulação do mesmo.

Este episódio confirmou a importância e o trabalho *escultórico* que já atribuíamos aos títulos das obras de Alberto Carneiro. Ainda ligado a este cuidado na procura da palavra e da sua articulação com o conjunto são os diversos textos a que temos vindo a recorrer, e que continuaremos a recorrer, no decorrer deste trabalho. Estes demonstram ser, para além duma reflexão escrita sobre o acto artístico, fruto de um cuidado de jardineiro na sua composição.

²⁶³ BEUYS, Joseph (1972), pág.21.

²⁶⁴ Lawrence Weiner em conferência na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 17 de Março de 2010.

1.4.2.2 Bachelard e a escultura

Em Bachelard o trabalho é uma categoria que funda as poéticas históricas e a arte. A relação imagem-matéria encerra não só os germens da vida, mas também os da obra de arte.

O escultor desenvolve o seu trabalho a partir destas duas realidades para criar uma verdade primogénita; modela os elementos que continuam a sua vida elementar, projectando-os na mais dramática vida humana. Na escultura a realidade íntima converte-se em símbolo da luta do homem com o Destino.

A escultura, realizando a luta pelo domínio da matéria conduz-nos a uma realidade originária onde dormem prodigiosas energias que a mão do artista desperta.

Num texto dedicado a Eduardo Chillida, Bachelard aplica a sua filosofia material à obra do escultor basco. *O cosmos de ferro* começa com a ideia que, para abordar este cosmos, é preciso amar o fogo, a matéria dura, a força. Descreve-nos, de forma poética, como o escultor procurou noutras matérias o seu ser e, finalmente, se tornou ferreiro. Um ferreiro que alimenta sonhos de ferro, que desenha com ferro, que vê com ferro. Um desses sonhos é uma árvore de ferro construído num penhasco em San Sebastian intitulado *El peine del viento*. “El martillo soñador dará toda su amplitud a la cabellera del viento.”²⁶⁵ Chillida quer que o ferro nos revele realidades aéreas.



Figs.42 e 43 – Eduardo Chillida, *El Peine del Viento*, San Sebastian, 1977.

²⁶⁵ BACHELARD, Gaston (1970), pág.58.

Bachelard revela-nos ainda que em todas as obras de Chillida o ferro impõe a sua vontade. A obra desenvolve-se sem projecto nem desenhos prévios. Esta cresce autonomamente e, quando o drama da forja foi concluído e se alcançou a dimensão da obra, Bachelard diz: “se ha conquistado el espacio”²⁶⁶.

Tal como na obra de Alberto Carneiro, a designação de arte abstracta é repudiada por Bachelard em relação à obra de Chillida. Com essa designação perdem-se todas as referências à matéria, à imaginação material. A escultura que conhece a alma da matéria trabalhada convida ao sonho. Quando se participa de uma obra em que vivem imagens poéticas, recebem-se impressões, ao mesmo tempo concretas e intimas que claramente tornam ineficaz a designação *arte abstracta*.

²⁶⁶ Op. Cit., pág.59.

2. A INSPIRAÇÃO TAOÍSTA NA OBRA DE ALBERTO CARNEIRO

2.1 VIRAGEM A ORIENTE

Ele (Gaston Bachelard) foi para mim, em 1964, a grande revelação da teoria do meu trabalho. (...) A partir daí, todo o meu percurso de reflexão teórica se conduziu no sentido do oriente, no sentido e dimensão duma certa natureza, duma certa concepção da natureza, dum certo fingimento da natureza, do lado de dentro dessa mesma natureza. (...) A consciência das origens pelo retorno à realidade, pelo regresso ao presente, como trânsito para o futuro.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 38²⁶⁷

Alberto Carneiro evoluiu na sua abordagem escultórica fazendo uma aproximação, cada vez mais consciente, às artes e filosofias orientais focando-se particularmente no taoísmo. Será também este o caminho que o nosso estudo tomará. Seguimos as pistas que Alberto Carneiro vai deixando tanto nas suas reflexões como nas suas obras. Quanto a nós, não é possível uma verdadeira compreensão daquilo que tem realizado, sem fazer uma aproximação à estética do oriente. Tentaremos, deste modo, aprofundar neste segundo capítulo a forma como a filosofia taoista informa e conforma a obra deste escultor.

Devemos, primeiro, enquadrar o estudo que desenvolveremos neste segundo capítulo, dadas as dificuldades de acesso a fontes originais (em Chinês antigo). Dadas as profundas diferenças da escrita chinesa²⁶⁸ em relação à ocidental, somos obrigados a recorrer a traduções e, sobretudo, a interpretações de diversos especialistas. A nossa linha de investigação, embora tenha em conta as diversas matizes que os textos originais podem suscitar, debruça-se sobretudo na estética e ética suscitadas pela filosofia taoista. A nossa leitura faz-se num sentido já globalizado desta corrente de pensamento, dadas as diversas fontes interpretativas passíveis de utilização.

Pretendemos fazer uma interpretação do sentido global dos referidos textos, bem como das suas imagens. As pinturas de paisagem da tradição chinesa, muitas das quais incluem verdadeiros tratados de pintura, bem como os tratados sobre poesia, são fontes inestimáveis nesta aproximação. Defrontamo-nos aqui com uma outra condição, o da utilização de tratados de pintura, poesia ou caligrafia como base de estudo para a obra de um escultor. A questão, aparentemente paradoxal, desfaz-se se incidirmos, como

²⁶⁷ Fragmento de *O outro por ele mesmo* de 1979.

²⁶⁸ A escrita chinesa realiza-se com ideogramas. Como o próprio nome indica, os símbolos exprimem ideias e não sons (fonética) ou articulações.

pretendemos, sobre a atitude artística perante a vida e o cosmos e não na concretização dessa atitude numa técnica de expressão ligada à especificidade da sua cultura. A relação que pretendemos estabelecer encontra-se fundada não só nos princípios estéticos mas também nos éticos. Interessam-nos, tal como François Cheng expõe no seu *Vide et Plein*, as estruturas internas deste sistema de pensamento e respectivos princípios de funcionamento, os textos devem, assim, ser lidos como um todo orgânico.

L'art pictoral chinois, né dans un contexte spécifique, a poussé comme une arbre. Plongeant ses racines dans une écriture idéographique (qui, par le truchement de la calligraphie, a privilégié l'usage du pinceau et favorisé la tendance à transformer les éléments de la nature en signes), se référant à une cosmologie définie, cet art a possédé d'emblée ses conditions d'épanouissement, même si certaines «virtualités» ne se sont révélées ou réalisées que plus tardivement. Ceci justifie donc une approche analytique globale.²⁶⁹

CHENG, François (1979), pág.9.

A tendência de transformar os elementos naturais em signos resulta, para o nosso estudo, como vital. Não pelo uso do pincel, no caso sobre o qual nos debruçamos, mas por uma via tridimensional, existe uma sintonia com a forma imanente de fusão com o meio natural. É a **compreensão e vivência** que se tem das coisas do mundo seja qual for a sua natureza, a partir do seu interior e não da sua aparência exterior.

Para o pintor chinês os traços exprimiam em simultâneo “les formes des choses et les pulsions du rêve”²⁷⁰. Os traços não são simples contornos, pelos seus cheios, pelos brancos que cerram, pelo espaço que sugerem implicam, desde logo, volume e luz. Volume que contém o Vazio e luz sempre cambiante, com a possibilidade de *gerar*, de modo instantâneo, continuações do real.

Mário Perniola²⁷¹, na síntese que faz do pensamento de Alois Riegl e Henrich Wölfflin, fornece-nos um conceito que permite outro ponto de contacto entre a pintura tradicional chinesa e a escultura. Segundo Perniola, Riegl incide na identificação do aquém das formas. Para Riegl a vontade artística responde “à tentativa

²⁶⁹ “el arte pictórico chino, nacido en un contexto específico, há crecido como un árbol. Hundiendo sus raíces en una escritura ideográfica (que a través de la caligrafía há ensalzado el uso del pincel y favorecido la tendencia a transformar los elementos de la naturaleza en signos), y refiriéndose a una cosmología definida, este arte há poseído de entrada sus condiciones de expansión, aunque algunas «virtualidades» no se hayan revelado o realizado hasta mucho más tarde. Así pues, esto justifica un enfoque analítico global.” CHENG, François (1979), pág.58 – versão espanhola.

²⁷⁰ CHENG, François (1977), pág.22.

²⁷¹ PERNIOLA, Mário (1997), págs. 55-57.

de determinar um elemento essencialmente artístico antes do resultado efectivo”²⁷². Distingue três formas evolutivas da arte antiga. Perniola sublinha a primeira e a última: a arte egípcia dá grande relevo ao contorno, à linha, à continuidade da superfície. É uma arte que pode ser definida como “«táctil», porque em conformidade com as indicações fornecidas pelo tacto.”²⁷³ A arte romana tardia, pelo contrário, acentua a importância da luz, exalta a autonomia das figuras. É uma arte que pode ser definida como “«óptica», porque o que conta é sobretudo a impressão de profundidade.”²⁷⁴ Duas vontades artísticas marcaram a arte ocidental, segundo Riegl, o inorgânico táctil e o ilusionismo óptico. Esta divisão pode também ser encontrada em Henrich Wölfflin. Segundo este autor a forma linear e táctil da sensibilidade, o *ver por linhas*, lida com os limites dos objectos, “palpa os seus contornos, faculta, a quem olha, a impressão de tocar as margens.”²⁷⁵ O *ver por manchas* contrariamente é pictórico e óptico. Tem uma percepção flutuante e esfumada da forma, dissolve a continuidade dos contornos. Segundo Wölfflin, a primeira enfatiza a *realidade* do mundo, a segunda a *aparência*.

Embora não queiramos estabelecer qualquer ligação destas interpretações relativas à arte ocidental com a arte da pintura chinesa de paisagem, sobretudo no que diz respeito às suas conclusões, não podemos deixar de considerar que existe um valor táctil na pintura chinesa. Como veremos é uma pintura baseada no valor da linha, para o que contribui decisivamente a sua origem, a caligrafia. A técnica desta pintura visa uma apreensão táctil de um mundo referenciável mas não real. A matéria natural é interpretada e reinterpretada através de uma apurada técnica longamente apreendida. Só a partir deste longo processo, o artista poderia estabelecer a sua abordagem, já não focada na percepção e sim na expressão. No oriente, embora a pintura se baseie sobretudo no domínio da linha e, contrariamente às teses de Wölfflin sobre o *ver por linhas* e o *ver por manchas* na arte ocidental, o resultado é aberto, permitindo entrar no reino do inapreensível. Existe uma focalização no incorpóreo, realizada a partir da tactibilidade do mundo. Como se numa só abordagem tivéssemos os dois reinos explorados por Riegl e Wölfflin.

Num extracto do tratado de Shen Tsung-ch'ien (1781 d.c.) são apontados²⁷⁶ os dois primeiros passos do delinear rochas. Achamos significativo que a seguir à linha de

²⁷² Op.Cit., pág.57.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ Idem, pág. 54.

²⁷⁶ “Cuando se pintan rocas y colinas rocosas se hace primero un delineado de aproximación. Esto se llama *kou* (línea del contorno), y solo da el contorno crudo de la forma de la roca; nada se ha sugerido aún acerca

contorno *kou* em chinês, se proceda a um **rompimento** - *p'ò*. Com *p'ò* [romper] trata-se de deixar aparecer luzes e sombras do vazio. Procede-se a um rompimento da superfície delineada para que ela se encha de sopro vital vindo do vazio.

Veremos como em Alberto Carneiro poderemos identificar também duas formas distintas de apropriação da árvore esculpida. A parte exterior é esculpida de forma *delineada*, seguindo as indicações da própria árvore no sentido mais formal ligado à estrutura do seu próprio desenvolvimento. Ao lado interior da árvore corresponde uma forma diferente de trabalhar: um verdadeiro *rompimento* dessa estrutura. É neste romper da estrutura que o escultor busca a fusão das duas memórias: a sua e a da árvore. Esta abordagem pressupõe assumir que a árvore tem uma identidade, uma memória e que, encerrada no seu corpo se encontra a experiência fenoménica da sua existência, tal como Javier Maderuelo tão bem problematizou²⁷⁷. Esta assunção está ligada ao entendimento de que existe uma estrutura interna própria de cada ser, de todos os seres, e que está no papel do artista entendê-la para que a possa expressar, no caso dos pintores chineses ou, no caso de Alberto Carneiro, para que possa proceder à simbiose entre ambos. Daqui resulta um ser diferente, um devir árvore do homem e um devir homem da árvore. Este devir conjunto apresenta-se como um “puro ser de sensação”²⁷⁸. Como Deleuze e Guattari colocaram²⁷⁹ o objectivo da arte era esse de extrair, a partir dos meios do material, o percepto às percepções do objecto e arrancar o afecto às afecções como passagem de um estado a outro: *puro ser de sensação*. Para estes dois autores as sensações, “são seres que valem por si próprios e excedem todo o vivido”²⁸⁰.

A viragem para o Oriente vem reforçar aquilo que foi desde o início o centro da obra e pessoa Alberto Carneiro: a imanência. O devir da obra realiza-se no mesmo plano do devir do criador. Ambos resultam duma relação intensa com o meio natural. As forças geradoras do cosmos são as mesmas que geram a obra de arte, com o artista como mediador. Como veremos, esta é uma concepção filosófica profundamente ligada a vários séculos de pintura de paisagem na China. O lugar da criação é um lugar mediúnico onde a verdadeira vida é possível. “En Chine, l’art et l’art de la vie ne font

de la superficie de la roca. Esto se llama *p'ò* (romper); es decir, dejar que luces y sombras aparezcan del vacío.” RACIONERO, Luis (1975), pág.116.

²⁷⁷ Javier Maderuelo *in* CARNEIRO, Alberto (2006), pág.32.

²⁷⁸ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1991), pág.147.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Idem, pág.144.

qu'un.”²⁸¹ Ou como Ananda Coomaraswamy colocou no seu *The transformation of Nature in Art*: “Tal es la perfección hacia la que el arte y el artista tienden, que el arte deviene vida manifestada, y el artista pasa más allá del alcance de nuestra visión.”²⁸²

Não se realizará a obra de arte como um indispensável bem social entre correspondências culturais de identidade dos povos, das etnias, das civilizações e, simultaneamente, na sincrética possibilidade de ela poder responder a todos os autismos estéticos na mais retirada das manifestações pessoais de fruição? A obra de arte não tem tempo, movimenta-se no espaço da nossa consciência histórica. O tempo dela pertence a cada momento de fruição. E é no espaço simbólico que ela se autentica como referência para a nossa vivência estética.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.160

Diversas viagens ao Oriente na década de 90, cimentaram definitivamente em Alberto Carneiro, o fascínio que a leitura de Laozi havia suscitado na sua estadia em Londres em 1968.

Para uma melhor compreensão do método, por nós utilizado, para enfocar a influência do oriente na obra deste escultor, devemos salientar que esta já se fazia sentir anteriormente à década das referidas viagens. Tentamos, por isso, encontrar sintonias que extravasam o contacto directo com as culturas a oriente. Sintonias no plano filosófico e vivencial que se materializaram na sua abordagem à escultura.

Como já referido, Alberto Carneiro utilizou, a partir da década de 70, profusamente as mandalas. Elemento arcaico, presente em diversas culturas, tanto ocidentais²⁸³ como orientais, embora com uma maior predominância neste último território. A mandala está relacionada com a orientação, física ou psíquica. Mandala significa, literalmente, círculo. Deste modo o elemento circular fornece, desde logo, um centro. Um centro que nos oriente no caos: “O caos é um imenso buraco negro e esforçamo-nos para fixar um ponto frágil como centro.”²⁸⁴

A usual união do círculo com o quadrado no desenho de mandalas fornece um outro auxiliar de orientação, já que esta segunda forma encerra em si, a noção espacial dos quatro pontos cardeais e, a noção temporal cíclica das quatro estações. Na cosmologia clássica chinesa o Céu é redondo e a Terra quadrada, tal como Shitao escreve: “os movimentos do Céu e da Terra podem ser medidos com o compasso e o

²⁸¹ CHENG, François (1979), pág.12. Versão espanhola “En China, arte y arte de vivir son una misma cosa.”

²⁸² COOMARASWAMY, Ananda K. (1934), pág.23.

²⁸³ No ocidente, encontramos mandalas com maior expressão nas culturas celta e índios norte-americanos.

²⁸⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, FÉLIX (1980) pág. 396.

esquadro”²⁸⁵. Podemos rever nesta concepção do Universo²⁸⁶ a união das duas formas base da mandala e a definição de um centro a partir das mesmas.

Fazemos referência às mandalas, não por irmos tratá-las neste capítulo do nosso estudo, mas porque existe uma relação importante entre este arquétipo e a criação. A concepção de um centro a partir do qual se constrói, se cria, em consonância com as forças cósmicas tem, como veremos, uma relação clara com a estrutura do pensamento artístico dos pintores de paisagem chineses. O mergulho deliberado, dito perigoso, do artista no caos para poder emergir dele através da criação. A criação de um centro. A criação de um micro-cosmos que se liberta do caos: a obra de arte. “Que no seio do caos se instale e brote a luz!”²⁸⁷

As referidas viagens ao oriente realizaram-se entre 1993 e 1995. Alberto Carneiro viajou pela Índia, Nepal, China e Japão, tendo observado e meditado sobre aspectos das manifestações hinduísta, tântrica, taoista e zen. As representações mandálicas e as incidências da natureza nas configurações e significados dos jardins tiveram especial significado para o escultor. Este último aspecto, esteve na origem da obra *A Oriente na Floresta de Ise Shima*²⁸⁸ exposta em Lisboa na Fundação Calouste Gulbenkian em 1997 (fig.44).



²⁸⁵ SHITAO (s.d.), pág. 9.

²⁸⁶ Tal como o binómio “Montanha e Rios” é a designação chinesa do termo ocidental “paisagem”, também “Universo” é constituído pelo binómio “Céu e Terra” em chinês. Estes binómios não são disjuntivos, sugerem noções unitárias. RYCKMANS, Pierre (1970), pág. 77.

²⁸⁷ SHITAO (s.d.), pág. 17.

²⁸⁸ “Ise é um dos santuários mais importantes e no qual as peregrinações adquiriram uma relativa obrigatoriedade, como corresponde a um culto de carácter nacional, que é possível cumprir por delegação. O templo está rodeado de um espesso bosque e está construído em madeira, com um pilar central que sustem um tecto de palha. Por causa do deterioramento que nessa húmida climatologia têm esses materiais, o templo é reconstruído cada vinte anos de um modo ritual, com as mesmas formas e dimensões. O novo edifício substitui o antigo só quando está terminado, e enquanto dura a construção o antigo templo continua em pé e aberto ao culto. Por isso a nova construção ocupa um terreno à direita ou à esquerda da velha. Cada novo templo acaba por ter uma personalidade própria e a sua abertura simboliza um renascimento e, alegoricamente, a instauração de uma nova ordem.” Santiago B. Olmo, *Alberto Carneiro: a natureza como vivência* in CARNEIRO, Alberto (2001), pág.132.



Fig.44 - *A Oriente na Floresta de Ise Shima*, Tola, Mogno e Ocomé, dimensões variáveis.
Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996/97.

Apesar deste virar a Oriente do escultor ser algo abrangente, focalizar-nos-emos apenas no taoismo, não só por questões de delimitação do campo de estudo, mas também por ser uma filosofia suficientemente aberta a permitir diferentes entradas e saídas. Propomo-nos, assim, estabelecer um campo de estudo baseado sobretudo em fontes escritas. Fontes de origem oriental a partir das quais confrontaremos, sempre que possível, o pensamento e arte ocidental, focando-nos num escultor cuja obra se encontra nessa confluência.

Tratamos, neste estudo, de uma parte da obra de um escultor português. A sua obra já foi considerada, por alguns críticos, como verdadeiramente portuguesa. Não pretendemos de modo algum rebater essa afirmação. Tão pouco se nos afigura importante, para o presente estudo, estabelecer uma origem geográfica da obra. Interessa-nos o criador. Interessa-nos o seu universo nas suas qualidades éticas e estéticas. São elas que nos têm guiado e continuarão a guiar neste segundo capítulo.

Pretendemos por conseguinte, neste segundo capítulo estabelecer uma progressiva aproximação à nossa tese: estabelecer a obra sobre árvores de Alberto Carneiro na confluência entre o romantismo ocidental – o de Gaston Bachelard - e o oriental - taoista.

2.1.1 Laozi, Zhuangzi e Lie Zi²⁸⁹

As principais fontes que dispomos para entender a corrente de pensamento designada por taoísmo são, fundamentalmente, as traduções dos escritos de Laozi (literalmente *velho mestre*), Zhuangzi e Lie Zi. Interpretados como filosofia, misticismo ou religião, os textos destes pensadores, pela própria apetência da escrita chinesa em deixar caminhos em aberto, são uma fonte inesgotável de possibilidades interpretativas. Como diz François Cheng depois de um resumo do pensamento espácio-temporal do taoísmo: “les remarques de Lao-Tzu restent trop laconiques pour nous permettre d’en décoder toutes les implications”²⁹⁰. Movemo-nos num campo extremamente complexo, dada a antiguidade das fontes²⁹¹, o facto de se encontrarem escritas em chinês antigo e até a própria existência de Laozi, Zhuangzi e Lie Zi ser contestada por alguns autores. O termo Tao, que poderá ser traduzido por *via* ou *caminho* é, em alguns casos traduzido, noutros não, dependendo do tradutor e da colocação do termo no texto. Salientamos este aspecto, sob o risco de nos repetirmos, para que seja clara a nossa opção de não utilizarmos os textos destes autores de forma literal. Interessam-nos as grandes linhas de pensamento que encontraram concretização no campo das artes, sobretudo na pintura de paisagem. Recorreremos, sobretudo, a fragmentos das obras de Laozi e Zhuangzi, *Tao-Te-Ching* ou *Laozi e Zhuangzi*²⁹², mas sempre com o intuito de estabelecer o plano de pensamento inerente e não o rigor dos termos que as diversas traduções possam suscitar.

Um dos conceitos centrais que exploraremos é o Vazio. Este é um eixo no funcionamento do sistema de pensamento chinês. Tão essencial como a dualidade Yin-Yang, o vazio, ajuda-nos a compreender a cosmogonia chinesa. Para além disso rege uma série de práticas que vão da poesia à música, à pintura e até mesmo à fisiologia.

O vazio já se encontra presente na obra inicial do pensamento chinês: o *I-Ching* ou *Livro das Mutações*²⁹³. Obra determinante, que influenciou todas as escolas de

²⁸⁹ Existem dois sistemas de romanização do dialecto Mandarin da língua chinesa: o Pinyin e o Wade-Giles. Laozi em Pinyin, Lao-Tsu em Wade-Giles; Zhuangzi em Pinyin, Tchoung Tsu em Wade-Giles; Lie Zi em Pinyin, Lie Tseu em Wade-Giles. Utilizaremos para os nomes a grafia correspondente ao Pinyin. No entanto na bibliografia será mantida a grafia da edição em causa.

²⁹⁰ CHENG, François (1979), pág.65. “las observaciones de Laozi son demasiado lacónicas para permitirnos descubrir todas sus implicaciones” - versão espanhola, pág.95.

²⁹¹ A tradição diz que o *Tao Te Ching* data de cerca de 600 a.C., Zhuangzi terá vivido entre 370 e 301 a.C.

²⁹² Na China o corpo da obra de um pensador assume usualmente o seu nome.

²⁹³ *I Ching, O Livro das Mutações*, um dos mais antigos textos chineses a chegar aos nossos dias.

pensamento posteriores: Taoismo, Confucionismo e Budismo. Também no Ocidente existem diversos exemplos da influência desta obra, como exemplos: o código binário de Leibniz que está na base de toda a ciência da computação; ou a utilização como método de composição em John Cage²⁹⁴ a partir de 1960²⁹⁵.

Os filósofos que fizeram do vazio o elemento central do seu sistema, são os da escola taoista, através dos seus fundadores: Laozi, Zhuangzi e Lie Zi. Esta é a razão pela qual atentaremos aos textos destes filósofos. Como François Cheng nos diz: “il n’est rien d’essentiel qui n’y soit contenu et où la pensée esthétique ultérieure, nous l’avons dit, s’est presque exclusivement fondée sur eux.”²⁹⁶

Nestes pensadores, o vazio é, ao mesmo tempo, estado supremo original e elemento central no mecanismo das coisas. François Cheng salienta que o vazio pertence, nestes autores, a dois reinos: “nouménal et phénoménal”²⁹⁷. Esta questão tem implicações directas na obra de Alberto Carneiro, tal como o teve na dos pintores de paisagem chineses, como veremos no ponto que dedicamos ao vazio. Apesar da aparente confusão acerca do estatuto do vazio, referida por Cheng, e da sua divisão em dois reinos que o autor evita chamar transcendente versus imanente, a questão da imanência colocar-se-á ao longo deste capítulo já que se apresenta como vital na estética chinesa. Gilles Deleuze e Félix Guattari escrevem em *Mille Plateaux*: “Transcendência, doença propriamente europeia.”²⁹⁸

²⁹⁴ “John Cage, como los jardineros paisajistas de finales del siglo XVIII, estaba profundamente interesado en el mundo oriental, en su filosofía contemplativa y en el desorden azaroso de sus composiciones basadas en los procesos de la naturaleza. Además de un creador e interprete excepcional de *Hai-kus*, fue un observador de los preceptos del budismo zen, en los que se interesó a la raíz de la lectura, en 1945, del libro titulado *La transformación de la naturaleza en arte*, de Ananda Coomaraswamy, donde se concenció de que «la responsabilidad del artista es imitar la naturaleza en su modo de actuar».(...) Él se convertirá en el mentor de varias generaciones de artistas tanto de Estados Unidos como de Europa. Entre ellos Robert Morris, Walter de Maria, Richard Long y Robert Smithson, entre otros artistas practicantes del *land art* y constructores de *earthworks*, que han reconocido su influencia directa.” MADERUELO, Javier (2008), pág.249.

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ CHENG, François (1979), pág.52. Tradução versão espanhola: “En ellos está contenido todo lo esencial, y en que el pensamiento estético ulterior, se basó casi exclusivamente en ellos.” Pág.77.

²⁹⁷ Idem, pág. 53. Na nota da mesma página relativa à opção de designar o par dicotómico por nóumeno/fenómeno Cheng escreve: “Cette dichotomie noumène/phénomène, pour inadéquate qu’elle puisse être, nous paraît mieux cerner la pensée chinoise que la dichotomie transcendance/immanence. Par noumène, nous entendons ce qui revele de l’Origine, ce qui est encore indifférencié et virtuel. Par phénomène, nous désignons les aspects concrets de l’univers créé. Les deux, noumène et phénomène, ne sont pas séparés ni en simple opposition; sans être du même niveaux, ils entretiennent des liens organiques.”

Tradução versão espanhola: “Esta dicotomia nóumeno/fenómeno, por inadecuada que sea, nos parece que caracteriza mejor el pensamiento chino que la dicotomia transcendencia/immanencia. Por nóúmeno entendemos lo concerniente al origen, lo aún indiferenciado y virtual. Por fenómeno designamos los aspectos concretos del universo creado. Nóúmeno y fenómeno no están ni separados ni en simple oposición; sin ser del mismo nivel, mantienen nexos orgánicos.” Nota pág. 262.

²⁹⁸ DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix (1980), pág.40.

Num texto de Alberto Carneiro²⁹⁹ sobre o ensino e a aprendizagem do desenho encontramos uma certa ressonância com as ideias de Zhuangzi expressas no conto do carpinteiro de carroças. Carneiro diz: “Aprende-se a desenhar desenhando(-se), de facto.”³⁰⁰ Complementa esta frase fazendo a identificação deste processo: “empírico e intuitivo, por se estruturar como (re)conhecimento no interior da pessoa que desenha.”³⁰¹ O conceito aqui expresso é desenvolvido e enquadrado de forma bastante clara. São expostas uma série de questões que influenciam e condicionam a aprendizagem e o ensino do desenho. Recordemos o diálogo de Zhuangzi traduzido por Jean François Billeter: um carpinteiro de carroças pergunta ao duque Houan qual o objecto da sua leitura. O duque responde-lhe que são as palavras dos grandes homens. O carpinteiro inquire se ainda estão vivos, ao que o duque responde negativamente. O carpinteiro diz que então o que ele lê são os dejectos dos Antigos. O duque ameaça-o de morte se ele não explicar o que acaba de dizer. O carpinteiro justifica-se com a sua experiência. Quando talha uma roda e ataca muito suavemente, o golpe não morde. Quando ataca com demasiada força, o formão prende. Entre a força e a suavidade a mão encontra e o espírito responde. Existe uma forma que o carpinteiro não sabe exprimir por palavras, por isso não foi capaz de transmitir a sua arte aos filhos e os filhos não foram capazes de a receber dele. Assim, passados já os setenta anos o carpinteiro continua a talhar rodas, apesar da sua idade. O carpinteiro termina dizendo que o que os Antigos não puderam transmitir, levaram consigo na morte. O que o duque lê não são mais do que dejectos.³⁰²

Aprende-se a fazer (desenhar, esculpir, tocar um instrumento musical) fazendo. Entre força e suavidade a mão encontra e o espírito responde. Billeter complementa:

Par approximations successives, la main trouve le geste juste. L'esprit (*sin*) enregistre les résultats et en tire peu à peu le schème du geste

Neste texto Deleuze e Guattari fazem diversas alusões às diferenças entre Oriente e Ocidente, sobretudo no que diz respeito à árvore como forma de pensamento: o fundamento-raiz, Grund, *roots* e fundações.

“O Ocidente tem uma relação privilegiada com a floresta, e com o corte de matas; os campos conquistados à floresta são povoados por plantas com sementes, objecto de cultura de linhagens, no entanto, sobre a espécie e de tipo arborescente; por sua vez, a criação de gado, desenvolvida no pousio, selecciona linhagens que formam toda uma arborescência animal. O Oriente apresenta outra figura: a relação com a estepe e o jardim (noutros casos o deserto e o oásis), em vez da floresta e do campo; uma cultura de tubérculos que procede por fragmentação do indivíduo; um afastamento, uma colocação entre parêntesis da criação de gado confinada a espaços fechados, ou empurrada para a estepe dos nómadas.”

²⁹⁹ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.153. *Ensinar com Arte: Os Métodos da Inventiva*, 1991.

³⁰⁰ Idem, pág. 154.

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² A partir de BILLETER, Jean-François (2002) pág.21 com base no capítulo XIII, *La voie du Ciel*.

efficace, qui est d'une grand complexité physique et mathématique, mais simple pour celui qui le possède. Le geste est une synthèse.³⁰³
BILLETTER, Jean-François (2002), pág.24

A questão da justeza do gesto ou da ligação da mão ao espírito, para além de complementar a abordagem que fizemos no ponto 1.3 *A Poesia da Mão* à filosofia poética de Gaston Bachelard, pode ser re-lida em Alberto Carneiro, que escreve: “Quem aprende terá que se encontrar como ser pelo desenho, terá de procurar compreender a complexidade das suas projecções”³⁰⁴. Ter de se encontrar como ser. A essência da questão da transmissão e da aquisição do conhecimento. Primeiro há que ser, para poder sê-lo através de uma ferramenta que age sobre uma matéria. Adesão do espírito ao corpo. De novo, só possível através do vazio. A incapacidade de gerar o vazio produz a repetição e a rigidez. O final da frase de Carneiro que acabámos de citar esclarece: “de outro modo os instrumentos servir-lhe-ão apenas para reproduzir o já feito.”³⁰⁵

Utilizamos extractos de um texto de Alberto Carneiro sobre desenho para estabelecer um paralelo com o conto de Zhuangzi de modo a que resulte como um encontro. Não o fazemos pela questão exacta do trabalho sobre a matéria, que no caso de um escultor de árvores, resulta como espelho. Tanto Carneiro como o carpinteiro trabalham a mesma matéria. Ambos conhecem o rigor do gesto, apreendido ao longo de uma vida. O ponto fulcral está, no entanto, no gesto como síntese de um processo complexo que resulta como intransmissível. Que passa pelo encontrar do ser. “O desenho é sempre projecto da pessoa”³⁰⁶ na síntese da sua relação com o mundo. “Olha-se de dentro para fora e de fora para dentro, procura-se ver a simultaneidade interior/exterior da realidade.”³⁰⁷ A influência taoista é clara nesta simultaneidade não-exclusiva de opostos complementares. Nos casos de estudo do capítulo 3 encontraremos este princípio recorrentemente: a não exclusão, a simultaneidade, a unidade.

³⁰³ Tradução livre: Por aproximações sucessivas, a mão encontra o gesto exacto. O espírito (*sin*) regista os resultados e, pouco a pouco tira o modelo do gesto eficaz, que é duma grande complexidade física e matemática, mas simples para aquele que o possui. O gesto é uma síntese.

³⁰⁴ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.154.

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ Idem, pág.161.

³⁰⁷ Idem, pág.156.

C.G. Jung, no seu prefácio³⁰⁸ ao *I Ching*³⁰⁹ traduzido por Richard Wilhelm, tenta estabelecer a diferença entre as mentalidades ocidental e oriental a partir dos conceitos de causalidade e de sincronicidade, respectivamente. Segundo Jung estes são conceitos diametralmente opostos. A causalidade surge como uma hipótese em que acontecimentos sucessivos se encadeiam uns a partir dos outros, enquanto que a sincronicidade se revela como coincidência de acontecimentos no espaço e no tempo. Esta coincidência não deve ser interpretada como mero acaso, deve ser vista a partir de uma “peculiar interdependência de eventos objectivos entre si, assim como dos estado subjectivos (psíquicos) do observador ou observadores.”³¹⁰ Na nossa actividade de docência, que como referido no início deste estudo se realiza na área das novas tecnologias, tentamos formular abordagens ao digital incidindo neste conceito de sincronicidade. O digital permite, através do multimédia e do *hypermedia*, a simultaneidade de espaços e tempos diversos, num determinado ponto. Decorre daqui, e do facto de já vivermos com a computação há alguns anos, que a sincronicidade surgiria como um conceito acessível. Não é isso que se verifica. A interdependência de acontecimentos simultâneos continua a não se realizar na mente ocidental, sempre educada no princípio da causalidade.

Façamos agora ainda alusão a uma frase de Laozi que, embora encerre uma muito maior complexidade, sintetiza, de alguma forma a raiz do nosso estudo: “La grand image n’a pas de forme”³¹¹. Independentemente de *A grande imagem* se referir ao Tao³¹², logo, não possuir forma, interessa-nos explorar esta frase lacónica dum modo diverso na obra de Alberto Carneiro. As suas árvores esculpidas mantêm, na maior parte dos casos, a estrutura formal da própria árvore. São esculpidas em função da própria constituição da árvore: espécie; tempo de vida; dureza. A escultura nasce do diálogo entre escultor e árvore. No perscrutar da matéria e ser árvore realiza-se a escultura que, por isso, não tem características formais procuradas e, sim, encontradas, tal como a famosa frase de Picasso³¹³. Este é um conceito chave no nosso estudo: o

³⁰⁸ WILHELM, Richard (trad.) (s.d.), pág. 15.

³⁰⁹ A aritmética binária de Leibniz terá tido a sua origem, ou confirmação, nos hexagramas formados pelas combinações de linhas inteiras e interrompidas: 0 e 1. Deleuze refere em *Le Pli* que este confronto com o Oriente fazia Leibniz reconhecer o Cheio e o Vazio neste seu sistema aritmético. Leibniz procurava descobrir periodicidades nas séries de números, tal como pensava que existisse na própria Natureza: “la Nature elle-même, cache dans des vides apparents.” DELEUZE, Gilles (1988), pág.51.

³¹⁰ WILHELM, Richard (trad.) (s.d.), pág. 17.

³¹¹ Traduzida por François Jullien como título do um dos seus livros.

A tradução portuguesa não é tão evocativa para nós “A grande imagem não tem contorno”.

³¹² JULLIEN, François (2003) capítulo IV, págs. 77-98.

³¹³ “Yo no busco, yo encuentro” Pablo Picasso (<http://www.picasso.fr>).

encontrar através do processo criativo. O deixar trabalhar o *espírito divino* como nos dizem os teóricos chineses, nos seus tratados de pintura. A obra de arte como processo que envolve homem, matéria, energia e cosmos. Sem pré-concepção. Sem projecto. A obra final não tem forma. Adquirila-à.

Há sempre uma ideia geradora na formação de cada obra, mas essa imagem não se configura num acto ilustrativo, nem tem contornos precisos, transforma-se nas mutações que a criação impõe como movimento para a superação do já percebido.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 51.

Numa tradução de François Cheng em *Souffle-Esprit*³¹⁴ encontramos um texto de Chang Yen-yuan³¹⁵ que nos fala do *i*. No fragmento em questão, o autor diz-nos que, antes de atacar uma obra o pintor possui o *i* (ideia, desejo, intenção, consciência activa, visão precisa), e que, depois de terminada a obra, o *i* subsiste e prolonga-a. O *i* é a ideia geradora sem contornos precisos, referida por Carneiro, a qual continua a sua acção durante e após o processo criativo. Poderá o movimento imposto pela criação ser uma expressão do desejo ou da consciência activa? A subsistência do *i*?

A criação artística no seio do devir.

Esta era também a concepção da arte para Shitao, o acto de pintar era concebido como reflexo microcósmico da criação do Universo, numa procura constante de captar os “múltiplos estados das coisas e dos seres em perpétuo devir”³¹⁶.

³¹⁴ CHENG, François (1989), pág. 26.

³¹⁵ Conforme nota 1 da pág.23 em CHENG, François (1989): Chang Yen-yuan (dinastia Tang) é o autor de *Li-tai ming-hua chi* (*Histoire de la peinture sous les dynasties successives*) que se propunha fazer uma recolha sistemática dos feitos dos pintores e suas obras. Esta obra exerceu uma influência determinante no pensamento estético chinês.

³¹⁶ SHITAO (s.d.), da Introdução de Adelino Ínsua, pág. 6.

2.1.2 Shitao

Shitao³¹⁷ é o autor de um dos tratados de pintura mais sistemáticos e sintéticos da pintura de paisagem chinesa. Terá sido o pintor que mais reflectiu sobre o problema da arte e da vida.

Embora a sua formação de monge se tenha realizado a partir do budismo zen³¹⁸, a sua prática e o seu pensamento posterior abrangeram as outras duas correntes de pensamento chinês: o taoísmo e o confucionismo.

O carácter único do seu tratado de pintura faz com que seja considerado³¹⁹ um verdadeiro tratado de filosofia. Para além das questões técnicas inerentes à prática da pintura de paisagem, Shitao interroga-se sobre a existência, a relação com a Natureza ou o Cosmos. É, como nos diz Charles Juliet³²⁰, um tratado sobre o acto de pintar nos pontos de vista éticos, filosóficos, plásticos e técnicos. Um acto reflexivo que tenta realizar a síntese entre forma e conteúdo: a Síntese do Uno.

O conceito do Uno³²¹ encontra a sua máxima expressão em Shitao na sua regra *Pincelada Única*³²². Esta regra, que procura a “essência interior das coisas, as suas linhas interiores e invisíveis, os ritmos que animam e relacionam as coisas e seres, as *veias do dragão*”³²³, é o centro orgânico e o fio condutor de um sistema de criação que existe a partir do próprio impulso do Universo. O conceito da *Pincelada Única* permite imprimir uma multiplicidade de orientações e sugestões que se operam em

³¹⁷ Shitao, de seu verdadeiro nome Zhu Ruoji, terá vivido entre 1641d.C. e 1720 d.C. Shitao significa literalmente “onda de pedras” e é um dos mais de trinta nomes que este artista adoptou ao longo da sua vida dependendo dos seus estados anímicos e espirituais.

³¹⁸ Pierre Ryckmans considera o budismo zen um herdeiro do taoísmo.

Luis Racionero considera-os sistemas irmãos. RACIONERO, Luis (1975), pág.29.

Patrick Ringgenberg diz: “Même si des méthodes et des symboles le distinguent, le Taoïsme et le Bouddhisme partagent ou peuvent partager des notions fondamentales: l’Absolu ou l’Etat suprême conçus comme un Vide ou une Vacuité, une expérience spirituelle décrite comme un Eveil ou une Illumination, un homme vu come un Bouddha potentiel ou un miroir du Vide. Tous deux savent allier la pratique d’un art à une spiritualité qui transforme le cœur.” RINGGENBERG, Patrick (2004), pág.12.

³¹⁹ Pierre Ryckmans cita o especialista chinês Yu Jianhua que acerca de Shitao diz:

“Génie immense, riche de culture classique autant que de dons créateurs, Shitao par sa peinture éclipsa tous les Wen Zhengming, Shen Zhou et autres Wang; quant à ses écrits, qui dominent superbement tous les âges et s’imposent avec indépendance au milieu de l’univers artistique, ils méritent de prendre place au même rang que ceux des maîtres de la philosophie classique.” RYCKMANS, Pierre (1970) pág.14, nota 5.

³²⁰ JULIET, Charles (2003), pág. 11.

³²¹ Podemos encontrar o conceito do Uno noutra influência em Alberto Carneiro: os filósofos pré-socráticos. Embora a forma seja distinta, existe uma busca pela unidade, pelo princípio fundamental.

³²² Título da versão portuguesa do tratado de pintura de Shitao (título do 1.º capítulo).

³²³ SHITAO (s.d.), da Introdução de Adelino Ínsua, pág. 6. Ver ponto 2.3.1.2 deste estudo.

diferentes níveis. Como refere Ryckmans³²⁴, o paradoxo essencial deste conceito reside no facto de este se ancorar numa questão técnica concreta³²⁵, numa simplicidade desconcertante e, ao mesmo tempo, Shitao carregá-lo de um conjunto de referências que nos reenviam para princípios fundamentais da filosofia e cosmologia chinesas. Este paradoxo pode ser encontrado no pensamento taoísta, onde o simples, o fácil, o concreto, o infinitamente pequeno e o infinitamente humilde constituem o centro e a fonte da sabedoria e da mestria universal dos fenómenos. Uma outra vertente filosófica explorada por Ryckmans é a questão do Único, do Uno. Esta é um tratado sobre a *Pincelada Única (l'Unique Tarit de Pinceau)*, o termo utilizado *yi* não significa unicamente *um* mas também a *Unidade Absoluta* da cosmologia do Livro das Mutações e da filosofia taoísta. O Uno taoísta exprime o Absoluto no seu estado primordial, indizível, anterior a todos os fenómenos. A criação realiza-se no duplo movimento da divisão do Um e na síntese dos termos produzidos. Destas metamorfoses sucessivas resulta o infinito das criaturas. Laozi deixou esta ideia de forma lacónica: “O Tao gera o Um; O Um gera o Dois; O Dois gera o Três; O Três gera todas as coisas”³²⁶. François Cheng fornece-nos³²⁷ uma interpretação desta frase baseando-se na tradição e simplificando: O Tao de origem é o Vazio Supremo do qual emana o Sopro primordial, o Um; Este Sopro primordial gera, por sua vez os sopros vitais *Yin* e *Yang*, que são o Dois; Estes dois sopros, através da sua interacção, são virtualmente capazes de gerar os *Dez mil seres* do Universo criado. No entanto, neste processo de criação, interage o Três³²⁸, que é o Vazio mediano³²⁹. Este Sopro tem a sua origem no Vazio supremo, no entanto tem um papel de mediação entre os dois sopros vitais *Yin* e *Yang* provocando a sua interacção³³⁰. O Vazio médio tem um papel vital na

³²⁴ RYCKMANS, Pierre (1970) pág.21.

³²⁵ Como refere Ryckmans: “s’il est vrai de dire qu’il (trait de pinceau) constitue le premier exercice de l’enfant qui apprend à écrire, du novice qui apprend à peindre, il constitue aussi l’ultime Pierre de touche de la maîtrise d’un peintre ou d’un calligraphe accompli.” E um pouco mais à frente: “le trait de pinceau de la peinture chinoise réunit en lui toutes les formes, les métamorphoses, les subtilités et les difficultés de cet art.” RYCKMANS, Pierre (1970) pág.22-23

³²⁶ LAO-TZU (s.d.), pág.81.

³²⁷ CHENG, François (1989), pág.162.

³²⁸ François Cheng refere uma outra interpretação do Três, mais tardia e que se baseia nos primeiros comentários do *Livro das Mutações*. Nesta outra interpretação o Três designaria o Céu, a Terra e o Homem. Esta interpretação, embora mais concreta (“plus incarnée”), não está em contradição com a anterior pois o Céu depende do Yang, a Terra depende do Yin e o Homem sendo suposto aceder às virtudes do Céu e da Terra e através dela à dimensão do Vazio. “Ainsi, le «jeu» ternaire Yang-Yin-Vide médian se joue aussi, de façon identique, au sein du trio Ciel-Terre-Homme.” CHENG, François (1989), pág. 163. Também em Em RYCKMANS, Pierre (1970) pág.73 e CHENG, François (1979), págs.60-61.

³²⁹ Na tradução francesa de CHENG: “Le Tao d’origine engendre l’Un; L’Un engendre le Deux; Le Deux engendre le Trois; Le Trois engendre les Dix-mille êtres; Les Dix-mille êtres endossent le Yin; Embrassent le Yang; Accèdent à l’harmonie; Par le Soufflé du Vide médian.” CHENG, François (1989), pág.162.

³³⁰ No ponto 2.2.2.2 desenvolveremos o Vazio médio.

cosmologia chinesa e na forma como os artistas abordavam a união da matéria e espírito.

“Montes e rios pedem-me que fale por eles. Nasceram em mim e eu neles”³³¹, diz Shitao. Podemos encontrar diversos textos reflexivos em Alberto Carneiro que implicam uma mesma aproximação à criação. Criação do Universo ou criação da obra de arte que é, também aqui, entendida como forma de integração e procura de respostas na mutação das coisas. Como comunicação com a essência da Criação.

A escultura nasce nesse momento em que o ser e o estar da obra se unificam na matéria: ser de tempo, estar de espaço nas prefigurações da matéria que o gesto transforma. Um corpo habita então outro corpo e tudo acontece. Mas a criação poética não se pode explicar: ela é ainda um enigma, sempre uma vertigem³³². Sei apenas que o meu corpo é o corpo árvore, o corpo rocha, o corpo rio, o corpo terra transfigurado em obra. (...). Sei apenas que estas esculturas têm a ver com o meu corpo, com tudo o que ele sabe do universo, física, mental e subtilmente. CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 49

A escultura de Carneiro é o resultado de um (re)conhecimento feito pelo corpo³³³. O corpo, física, mental e subtilmente constrói a obra de arte. Criação de um microcosmos, a partir do macrocosmos, através da acção do corpo mediúnico que capta “as metamorfoses do Universo.”³³⁴ Shitao escreve “C’est la réceptivité qui précède, la connaissance qui suit.”³³⁵ O brotar da vida a partir da ponta do pincel em Shitao, faz-se em Alberto Carneiro através da serra eléctrica ou do formão. Apesar da ferramenta sulcar a árvore, ou o pincel se embeber na tinta³³⁶, é o artista que se expressa e não a matéria que é expressiva por si, como nos diz Shitao: “Eu dou nascimento à minha criação, não é ela que se gera a si mesma.”³³⁷ E conclui com um pensamento taoista: “A partir do Uno, nasce o múltiplo. Partindo do inumerável conquista-se o Uno. A

³³¹ SHITAO (s.d), pág. 21. Reminiscência taoista, segundo Ryckmans. Compara esta frase com a de Zhuangzi: “Ma naissance est solidaire de celle de l’Univers; je ne fais qu’un ave l’infinité des êtres.” RYCKMANS, Pierre (1979), pág.80, nota 8.

³³² Paralelismo com a visão de Klee: “A força do acto criador não pode ser nomeada. Em última análise, ela permanece um mistério.” KLEE, Paul (1956), pág.55.

³³³ Como encontramos no Laozi (XII): “o Sábio trabalha para atender às necessidades do corpo e não às da visão.” LAO-TZU (s.d.), pág. 47.

³³⁴ Idem, pág.20.

³³⁵ Citado em JULIET, Charles (2003) pág. 11.

³³⁶ Pincel e tinta possuíam carácter Yang e Yin respectivamente, para Shitao. A união de ambos gera todos os seres. Ver nota 328.

³³⁷ Também aqui encontramos um paralelo com o pensamento/obra *Uma Árvore é uma Obra de Arte quando Recriada em Si Mesma para Ser Metáfora*, Tília, 1992.

metamorfose do Uno produz Yin e Yun, e todas as virtualidades do mundo se vêem realizadas.”³³⁸

Pela sintonia do discurso de Shitao com o taoismo e, num outro plano, com o de Alberto Carneiro, utilizaremos as suas reflexões no desenvolvimento dos diferentes pontos que se seguem, com vista a podermos estabelecer a aproximação pretendida, entre o escultor e esta filosofia. Tanto na estrutura de pensamento como na expressão pictorial, sobretudo na pintura de paisagem, encontramos diversos pontos de contacto com a abordagem do escultor. Como vimos anteriormente, a obra de Alberto Carneiro realiza-se a partir de uma profunda relação com o ambiente natural. O reconhecimento do artista enquanto artista faz-se no mesmo plano do ser enquanto tal, na relação com a criação primordial, com a Natureza, a do Cosmos e a sua.

Se os montes, os rios, e a infinidade de coisas e seres podem revelar a sua alma ao homem, é porque o homem possui o poder da criação e da vida.

SHITAO (s.d.), pág.13

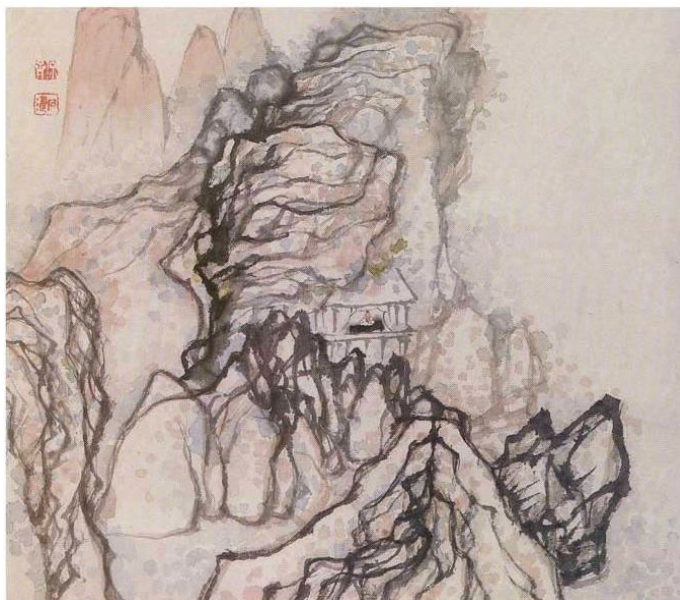


Fig.45 - Shitao, paisagem, papel 23,75x27,5cm.
Colecção Wang, New York.

³³⁸ SHITAO (s.d.), pág.18.

2.1.3 A pintura de paisagem chinesa

A partir dos grandes autores atrás referidos, utilizaremos sobretudo interpretações de tradutores referenciados como são os casos de François Cheng, Pierre Ryckmans, François Billeter ou François Jullien.

Como referido, pretendemos utilizar todas estas fontes de forma orgânica. Isto é, como um todo passível de decantação. Interessam-nos as grandes linhas deste sistema de pensamento nas suas vertentes éticas e estéticas de modo a podermos estabelecer a ressonância que encontramos com a obra de Alberto Carneiro.

As obras dos autores referidos permitem um entendimento desta corrente de pensamento e da sua conformação no campo da arte, sobretudo na pintura de paisagem que, por sua vez, se encontra indissociavelmente ligada à poesia.

Como nos deteremos sobretudo no campo da pintura de paisagem, utilizaremos diversas traduções de tratados de pintura de épocas diversas. A aparente extensão temporal desta arte, só é possível ser lida como um todo dada a sua continuidade, pese embora as subteis diferenças que sempre foram existindo nas diversas dinastias. A unidade procurada pelos artistas entre Céu e Terra, entre visível e invisível, ocupou gerações.

Pour le taoïste comme pour le bouddhiste, l'Illumination, c'est percevoir l'unité pure du visible et de l'invisible, et donc de l'art et du Non-Art, de l'homme et de Ce qui n'est pas humain. Le visible ne doit pas être oublié au nom de l'invisible, ni l'invisible au nom du visible. RINGGENBERG, Patrick (2004), pág. 34.

O visível não pode esconder o invisível, nem o invisível pode fazer esquecer o visível. Como dizia Paul Klee³³⁹ numa abordagem também muito ligada a esta forma

³³⁹ No seu texto *Filosofia da criação artística*, Paul Klee escreve:

“A força do acto criador não pode ser nomeada. Em última análise, ela permanece um mistério. Mas aquilo que não nos tocou de forma essencial não é mistério nenhum. Nós próprios trazemos connosco esta força no mais íntimo de nós. Não podemos nomear a sua essência, mas podemos ir ao encontro da fonte, até onde nos for possível. Em todo o caso, temos de revelar esta força nas suas funções, tal como ela se revela em nós próprios. Provavelmente ela própria é uma forma de matéria, mas, enquanto tal, não perceptível com os mesmos sentidos que nos permitem perceber as modalidades conhecidas da matéria. Mas é nas modalidades conhecidas da matéria que ela tem de se dar a conhecer. Ela tem de funcionar em união com estas. Na fusão com a matéria, tem de se transformar numa forma viva, real.

Um tal dinamismo dos caminhos naturais da criação é uma boa escola deste modo-de-dar-forma (Formung). Ela consegue pôr o criador em movimento desde o princípio e, sendo ele próprio dinâmico, conseguirá chegar à liberdade de evolução nos seus próprios caminhos criativos.

A génese como movimento formal constitui o essencial da obra. No princípio, o motivo, activação da energia, esperma. A obra como construção da forma em sentido material: a essência do feminino. A obra como esperma determinante da forma: a essência do masculino.” KLEE, Paul (1956), pág. 55.

de pensamento: “A arte não reproduz o visível, torna visível.”³⁴⁰ É assente nesta dualidade visível-invisível, a qual, em si, comporta muitas outras, que a estética taoista se perpetuará. É também assente nela que pretendemos sintonizar a obra de Alberto Carneiro com esta corrente de pensamento. Para tal, buscaremos numa série de princípios fundamentais do taoismo, elementos que nos permitam fazer a ponte entre um escultor e a artes da pintura ou da poesia chinesas. Pretendemos ir ao encontro da fonte, lugar onde a água ainda é clara, de modo a podermos aferir os dinamismos que moviam os pintores chineses e de que modo estes movimentos se encontram na obra de Alberto Carneiro.

Luis Racionero nos seus *Textos de Estética Taoista* propõe quatro princípios da estética taoista: empatia, ritmo vital, reticência e vazio. François Cheng fala-nos da centralidade do vazio e da plenitude neste sistema no seu *Vide et Plein*. Estes e outros conceitos que, repetidamente se encontram nos tratados de pintura chinesa, ajudar-nos-ão a estabelecer uma plataforma estável a partir da qual poderemos, no capítulo 3 analisar as obras escolhidas de Alberto Carneiro.



³⁴⁰ KLEE, Paul (1956), pág. 38.

2.2 ARTE E VIDA - “PARÁBOLA DA CRIAÇÃO”

Picasso s’adressent à Malraux:

“Vous connaissez les proverbes chinois, vous, le Chinois. Il y en a un que dit ce qu’on a dit de mieux sur la peinture: il ne faut pas imiter la vie, il faut travailler comme elle.”

JULLIEN, François (2003), pág.9³⁴¹

O lugar do artista chinês era, como já referimos, o da participação na criação de um microcosmos no macrocosmos. O acto criativo encontrava-se indissociavelmente ligado à envolvimento viva, visível ou invisível. A arte, para além das questões técnicas inerentes, pretendia atingir o estado da Criação. O artista chinês encontrava na Natureza um conjunto orgânico de entidades vivas que incarnavam as leis fundamentais da Origem. A alma humana, quando em ressonância³⁴² com estas leis revelar-se-ia, acedendo assim ao processo da Criação. Uma “Création em marche” como refere François Cheng³⁴³, que se baseia na ideia do Tao.

Nesta concepção, o artista deve servir como veículo para que as energias cósmicas se materializem. Paul Klee, na sua metáfora da árvore³⁴⁴, refere-se ao artista como mediador comparando-o ao tronco da árvore que *apenas* transporta os sucos para a copa. O artista não “reivindica para si a beleza da copa, ela passa simplesmente por ele.”³⁴⁵ A ideia do artista como conhecedor profundo da matéria natural de Bachelard, enfocada no nosso Capítulo 1, reflecte-se na ideia do mediador entre cosmos. O artista chinês de pintura de paisagem, tal como o devaneador³⁴⁶ bachelardiano, faz uso do conhecimento do mundo natural visível para falar do invisível. A tangibilidade é o caminho para a expressão do intangível. Mais que a compreensão, é a integração na própria fluidez das coisas que resultará, no final, como experiência e expressão. Segundo expressão de Deleuze e Guattari ao analisarem um texto de Artaud sobre Van Gogh, “ser só pintor é ser também mais do que pintor”³⁴⁷. O artista faz surgir na tela

³⁴¹ Claudel proferiu afirmação semelhante: “L’art imite la Nature non pas dans ses effets tels quels, mais dans ses causes, dans sa “manière”, dans ses procédés “qui ne sont qu’une participation et une dérivation dans les choses de l’Art divin lui-même”: *ars imitatur naturam in sua operatione*.” P.Claudel, *Journal*, Paris, 1968, vol.I, pág.473 citado por RYCKMANS, Pierre (1970), pág.55.

³⁴² Luis Racionero nos seus *Textos de Estetica Taoista* propõe quatro chaves da estética taoista: empatia (ressonância), ritmo vital, reticência e vazio. RACIONERO, Luis (1975), págs.33-57.

³⁴³ CHENG, François (1989), págs.161-162.

³⁴⁴ KLEE, Paul (1956), pág.21.

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ *Ensueñador* em espanhol.

³⁴⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1991), pág. 147.

não a semelhança, mas a “pura sensação”³⁴⁸ «da flor torturada, da paisagem riscada, sulcada e prensada», devolvendo «a água da pintura à natureza».³⁴⁹

Para Shitao a sua regra permitia-lhe captar as metamorfoses do Universo³⁵⁰, perceber e medir as formas de montes e rios³⁵¹. O nascimento mútuo deu-se quando o seu espírito, montes e rios se metamorfosearam num só ser. Carneiro fala dessa unidade metamórfica em três momentos:

Pela meditação, o corpo é. Por ela, ele não elabora, penetra, desvenda para além da consciência do que nele se perceba. Por ela, ele vive a sabedoria e o conhecimento, nas três fases de revelação da obra. Apropriação, nomeação e posse. Os três momentos da unidade. Apropriação, reflexo supremo de identificação pelo possuído. Nomeação, entrega pelo entendimento da essência da coisa apropriada. Posse, descoberta do ser artista pelo ser da obra e revelação da obra como ser.

Alberto Carneiro (2007), pág. 46

Alberto Carneiro reivindica o mergulho no fluir da natureza primeira como forma de conhecimento e libertação de matéria artística. Nas suas reflexões encontramos sempre esta ideia de indissociabilidade entre o ser e o ser-arte: “Há muito que procuro

³⁴⁸ Para Deleuze e Guattari o “objectivo da arte, com os meios do material, é o de arrancar o percepto às percepções de objecto e aos estados de um sujeito de percepção, o de arrancar o afecto às afecções como passagem de um estado ao outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensação. Por isso é preciso um método, que varia com cada autor e que faz parte da obra: basta comparar Proust e Pessoa, no qual a procura da sensação como ser inventa processos diferentes. Op. Cit., ibidem.

³⁴⁹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1991), pág. 147, citação de ARTAUD, *Van Gogh, le suicide de la société*, Gallimard, Ed. Paul Thevenin, pág.74-84.

³⁵⁰ Ryckmans nota que o ideograma chinês utilizado por Shitao no início da sua frase (“Participer aux métamorphoses de l’Univers”) significa etimologicamente e literalmente “faire le troisième”: o pintor através da sua actividade criadora realiza uma trindade com o Céu e a Terra. Ryckmans refere a origem deste pensamento, o qual faz parte de *L’Invariable Milieu* de Tchoung young: “Seul au monde, l’homme intégralement honnête est capable de réaliser totalement sa nature; pouvant réaliser totalement sa nature, il devient capable de permettre aux autres hommes de réaliser totalement leur nature; ayant permis aux autres hommes de réaliser totalement leur nature, il peut permettre aux choses de réaliser totalement leur nature; ayant permis aux choses de réaliser totalement leur nature, il contribue à l’œuvre créatrice du Ciel et de la Terre; étant capable de contribuer à l’œuvre créatrice du Ciel et de la Terre, il peut former une trinité avec le Ciel et la Terre.” RYCKMANS, Pierre (1979), págs 79-80, nota 7.

³⁵¹ Num texto de T’ang Chih-ch’i, *Hui-shih wey-yen* [«Humbles propôs sur la peinture»] de cerca de 1620, encontramos um reforço desta ideia de integração absoluta entre artista e o Universo criado: “Avant d’aborder le Paysage, il faut s’assimiler la nature et l’esprit de la montagne et de l’eau. Lorsque le possède en lui já nature et l’esprit de la montagne, son pinceau épousera avec vigueur les postures de toutes les montagnes, la manière dont elles s’embrassent ou s’étirent, s’élancent ou s’associent, se penchent en avant ou se ramassent sur elle-mêmes. (...) Il en va de même pour tout l’univers crée. La moindre herbe a sa nature; la moindre plante a son esprit. La manière dont les branches poussent dont les feuilles se forment, dont les fleurs s’éveillent, s’ouvrent, se détournent, s’inclinent ou se fanent, traduit la profonde intentionnalité de la Création. Le peintre qui s’adonne au genre «librement inspire» se doit d’en saisir les secrets, de les interioriser entièrement, avant même de se saisir de son pinceau.”

CHENG, François (1989), págs.36-37.

em mim e pelo meu trabalho um entendimento mais profundo de como vou sendo e porque o sou.”³⁵² O devir obra estabelece-se no mesmo plano do devir ser. Ambos fazem parte duma mesma ambição de se dissolver nos fenómenos e, desse ponto, conseguir atingir a metamorfose, a mutação da matéria e do ser. Como o escultor afirma em 1973 nas *Notas para um Manifesto de uma Arte Ecológica*: “A natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos.”³⁵³

É este sentido de Natureza que sentimos³⁵⁴ num primeiro contacto com as árvores esculpidas de Alberto Carneiro. A obra afirma-se como uma naturalidade inorgânica. Estamos perante uma nova entidade: já não é a árvore enquanto elemento orgânico, é um *artifício*. Artifício que, paradoxalmente, nos remete para o fluir incessante da Natureza. A obra faz-nos participar neste fluxo de devires: cósmico, natural, humano. Utilizando uma frase de Deleuze e Guattari “não se está no mundo, devém-se como o mundo, devém-se contemplando-o.”³⁵⁵



O aparente paradoxo entre o carácter artificial e natural das árvores de Alberto Carneiro representa uma referência à divisão da Suprema Simplicidade taoista invocada por Shitao, que leva à criação da regra: “Ao dividir-se a Suprema Simplicidade,

³⁵² CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.33.

³⁵³ Idem, pág.25.

³⁵⁴ Completamos com a frase de Alain: “Tous les arts sont comme des miroirs où l’homme connaît et reconnaît quelque chose de lui-même qu’il ignorait” ALAIN (1931), pág.225.

³⁵⁵ Deleuze, Gilles e GUATTARI, Félix (1991), pág.149.

estabeleceu-se a Regra³⁵⁶. Como nos indica Ryckmans³⁵⁷ a imagem concreta sugerida pelo termo em chinês *Suprema Simplicidade*, é a de um bloco de madeira em bruto. Matéria primordial que é violada quando talhada para utensílio: na perspectiva taoista a matéria perde a sua unidade universal e ganha um destino funcional preciso, um modo de emprego e, consequentemente uma codificação. A especificidade de um pote ou de um cabo de enxada resulta num uso especializado que invalida a receptividade: um artifício. Shitao faz uma interpretação no domínio da arte deste princípio encontrado em Zhuangzi e Laozi (Cap.28 de Laozi “quand la Simplicité se divise, elle devient outil, et le Saint qui s'en sert gouverne les hommes”³⁵⁸). As regras das quais o sábio se vai servir, depois da perda da espontaneidade, apresentam-se ao vulgar dos seres como uma limitação. Ou seja, o criador, ao tomar consciência da sua origem primeira é colocado perante aquilo a que Shitao chama a Regra Suprema, a qual representa um instrumento de criação com possibilidades ilimitadas e universais e não um impedimento ou limitação.

Encontramos, no seguinte fragmento de Alberto Carneiro, uma reflexão sobre os princípios da natureza e artifício na arte:

Pensando a natureza na nossa interioridade abstracta, nas imagens/símbolo que ela é em nós, chegámos à realização da arte, à assunção de que o artificial é o natural do homem, a sua verdadeira natureza. A arte: sublime realização abstracta do homem. Daí a impossibilidade de lhe encontrarmos uma definição universal.³⁵⁹
CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 56

Este artifício não é uma imitação da vida, é um trabalhar como a vida, na vida, através da escultura. Como Rodin dizia acerca do seu *L'Homme au Nez Cassé*: “Lo hizo, como Dios hizo al primer ser humano, sin la intención de obrar algo diferente que la vida misma, una vida infinita.”³⁶⁰ A vida permite a infinidade das metamorfoses, tornadas visíveis no suceder das estações ou na conformação, também infinita, da

³⁵⁶ SHITAO (s.d.), pág.7. A *Regra* é, para Shitao, a *Pincelada Única*.

³⁵⁷ RYCKMANS, Pierre (1970), pág. 20, nota 5.

³⁵⁸ Ibidem.

³⁵⁹ Interpretando Nietzsche, Deleuze remete-nos a um entendimento complementar deste *artificial*: “A arte inventa precisamente mentiras que elevam o falso ao mais alto poder afirmativo, faz da vontade de enganar qualquer coisa que se afirma no poder do falso. *Aparência*, para o artista, não significa já negação do real deste mundo, mas esta selecção, esta correcção, este desdobramento, esta afirmação. Então, verdade pode ter uma nova significação. Verdade é aparência. Verdade significa efectuação do poder, elevação à mais alta potência. Em Nietzsche, nós, os artistas=nós, os que procuramos conhecimento ou verdade=nós, os inventores de novas possibilidades de vida.” DELEUZE, Gilles (1962), pág.155.

³⁶⁰ RILKE, Rainer Maria (1907), pág. 49.

montanha e da água³⁶¹. A possibilidade de intervir neste contexto, através da exploração e combinação destas formas naturais e infinitas, trouxe aos pintores chineses matéria inesgotável. A vida, toda a vida, pode ser enunciada tanto num pedaço de rocha como numa composição de diversos elementos naturais: montanhas, nuvens, árvores, água. Em Alberto Carneiro a enunciação faz-se a partir do encontro metamórfico entre a matéria inumana e o signo humano³⁶².

Representação além da representação.

Neste entendimento da arte como “parábola da criação”³⁶³ existe uma representação além da representação, uma paisagem além da paisagem³⁶⁴. Tal como a vida, a obra de arte traduz inacabamento. A obra, tal como todos os fenómenos cósmicos, está em perpétua mutação entre a forma e o informe. O tempo histórico altera as percepções do fruidor que assim encontrará novos significados e questões na obra. Quanto mais esta se fundar no *Princípio*, mais capacidade terá de responder, já que o princípio é imutável. O artista deve posicionar-se nesse constante fluir, não temporal e não espacial, a partir do qual lhe será possível aceder à *fórmula* das mutações:

Situo-me num ponto de criação mais afastado, primordial, onde prevejo fórmulas para o ser humano, o animal, as plantas, os minerais e para a terra, o fogo, a água, o ar, bem como, simultaneamente, para todas as forças dinâmicas.

KLEE, Paul (1956), pág.16.

³⁶¹ No ponto 2.3.2.2 faremos alusão ao *princípio constante* e à *forma constante*.

³⁶² ALAIN (1931), pág.215: “On ne sculpte pas ce qu’on le veut; je dirais qu’on sculpte plutôt ce que la chose veut; d’où vient cette intime union de la matière inhumaine et du signe humain, et l’admiration pour ces merveilleuses rencontres où la chose porte si bien le signe, où la chose fait signe.”

³⁶³ KLEE, Paul (1956), pág.17.

³⁶⁴ “Le poète Dai Rong-zhou a dit: «Une scène créée par un vrai poète est pareille au Champ Bleu, lequel, réchauffé par le soleil, dégage une brume éthérée, sorte d’émanation venant du jade que le sol recèle. Cette scène, on la contemple de loin sans que l’on ait l’impression de pouvoir jamais l’approcher.» Comme cette remarque est juste. **Image par-delà les images. Paysage par-delà le paysage.** C’est là une chose que les mots ordinaires ne parviennent pas à cerner.” Si-kong Tu em CHENG, François (1977), pág.90.

2.2.1 Inacabamento e não-acção

Lo mismo sucede con la *realización* de la sabiduría: viene por auto-obtención después de una larga maduración; porque, «si uno pone en orden y dispone», no puede haber auto-obtención, nos advierte el comentador (Cheng Yi): «y sólo si hay a la vez inmersión (de la consciencia) y acumulación (de la reflexión), cuando uno está a gusto y ya no desea nada, puede haber obtención» (de la *realización*). En cambio, «si uno presiona y fuerza para obtener», «sólo le queda su yo individual» limitado, «y nunca será suficiente». Es decir que, para *realizar* el «eso» de la inmanencia, también hay que dejarla actuar. Según se concibe en China la efectividad, su *realización* no puede constituir un objetivo directo, según un plan y un modelo, sino que procede indirectamente, como consecuencia.

JULLIEN (1998), pág.82-3

A auto-obtenção da sabedoria a partir da imersão da consciência e da reflexão acumulada é-nos dada como uma não-acção. Se se força ou pressiona numa determinada direcção nada se realiza. Para haver realização na imanência há que deixá-la actuar. A realização resulta assim com consequência. Uma das obras onde melhor se traduziu a tentativa de um ocidental aceder a este princípio é *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* (*Zen e a Arte do Tiro com Arco*) de Eugen Herrigel. Neste pequeno livro o autor fala-nos da sua experiência na tentativa de conseguir dominar a arte tradicional do tiro com arco. A dificuldade que o autor sente em conectar o seu interior com um acto exterior, em atingir as *harmonias incompreensíveis da natureza*, tal como o mestre³⁶⁵ lhe indica³⁶⁶, no sentido de atingir um não-objectivo onde *algo* atira e *algo* acerta. Numa referência a outras artes, Herrigel fala da relação entre mestre e discípulo como forma de condução sem tempo. O mestre não pressiona, pretende apenas que o discípulo consiga atingir primeiro o virtuosismo técnico. Este virtuosismo, “longe de oprimir, liberta”³⁶⁷. Mas a verdadeira arte nasce na transcendência da técnica. O virtuosismo deve converter-se numa “arte sem arti-fício” conforme diz Daisetz Suzuki na introdução desta obra. Neste caso específico, significa que atirador e alvo deixam de ser entidades opostas, para se “unirem numa só realidade.”³⁶⁸

³⁶⁵ O mestre era Awa Kenzo, personalidade controversa no meio do tiro com arco tradicional (*kyudo*).

Para mais desenvolvimentos sobre as questões envolvidas, como seja a leitura do Zen e da Arte com tiro com Arco a partir de Herrigel ler o paper de Yamada Shoji: *The Myth of Zen in the Art of Archery*, publicado no Japanese Journal of Religious Studies, Spring 2001, 28/1-2 (Number 586).

³⁶⁶ HERRIGEL, Eugen (1948), pág.70.

³⁶⁷ Idem, pág.50.

³⁶⁸ Idem, pág.7.

O ser humano é uma criatura pensante, mas as suas grandes obras realizam-se quando ele não pensa nem calcula. Após longos anos de treino na arte do esquecimento-de-si, o objectivo é o de recuperar o «estádio de infância». Uma vez atingido, a pessoa pensa, embora não pensando. Pensa como a chuva que cai do céu; pensa como as vagas que se levantam do mar; pensa como as estrelas que iluminam o céu nocturno; como a folhagem verde que rebenta sob a doçura da aragem primaveril. Na verdade, ele próprio é a chuva, o mar, as estrelas, o verde.

Daisetz Suzuki, introdução de HERRIGEL, Eugen (1948), pág.9.

A efectividade da realização não se constitui assim como um objectivo directo que siga um plano ou um modelo: este surge como consequência. Não existe uma separação do ser e do objecto como acontece na cultura Ocidental. A cultura Oriental procede a partir desta fusão com a *substância universal*, deixando que a consciência se desvaneça nela³⁶⁹.

Se a consciência e a matéria estão em constante mutação, então também a obra de arte, como resultado da fusão dos dois, o estará.

Poderíamos dizer assim que a obra jamais se determina? Que ela está em constante mutação de significado nas variáveis de espaço/tempo da criação/fruição? A obra de arte não é um resultado. Ela mantém-se projecto (em processo) nas metáforas e analogias que lhe dão outros sentidos. As metáforas e as analogias do subtil, do não dizível, no limite da essência, do não comunicável?

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.159 - anexo 2.

Alberto Carneiro expressa neste pequeno texto a ideia da mutabilidade dos sentidos da obra, mas podemos também interpretá-la no sentido do inacabamento daqui resultante. A obra mantém-se sempre em processo de construção tendo em vista a mutação das metáforas e analogias a que o fruidor procede, mas por outro lado, mantém-se imutável no sentido da fusão inicial efectuada. Se esta subtilidade nos remeter para o sentido primordial da criação, então existe sempre um recuar e um avançar do tempo em simultâneo. Processo subtil que se constrói inicialmente a partir de um *método* que é um *não-método*³⁷⁰. Conforme o autor expressa, este paradoxo visa exprimir a impossibilidade de fazer acontecer a arte a partir de “um sistema, de uma ordem, de qualquer predeterminante.”³⁷¹ A obra será assim, antes, o resultado de uma experiência. “A criação plástica é subtil e indizível e o seu método é o não-método?”

³⁶⁹ JULLIEN, François (1998), pág.73.

³⁷⁰ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.157. Anexo 2, texto de 1994.

³⁷¹ Ibidem.

Interroga-se o escultor, e acrescenta ser a criação plástica a busca de uma ordem para um regresso ao caos criativo: “Apolo sacrifica-se e redime-se em Díónisos”³⁷².

Este *não-método* conduz à realização como consequência. Consequência de um agir que segue as forças subtis da matéria e das indicações da memória na experiência da paisagem. “O subtil é imanente e procede da experiência mais profunda do ser numa constelação de arquétipos que religam o núcleo essencial de eu ao universo.”³⁷³

O subtil encontra-se intimamente ligado à intuição. É esta que nos faz querer a partir do que fizemos sem querer: “Vouloir à partir de ce qu’on a fait sans le vouloir, c’est le vouloir même. L’artiste prend conseil de ce qui est, et de ce qu’il fait.”³⁷⁴ O “subtil pressente-se, adivinha-se,”³⁷⁵ não se mostra mas, quando se revela passa a evidência. Sempre ali esteve. “O subtil infiltra-se por todos os lados”³⁷⁶.

A coisa mais macia da terra; vence a mais dura. O que não existe penetra até mesmo; No que não tem frestas. Nisso se reconhece o valor da não-acção. O ensino sem palavras, o valor da não-acção; São raros os que o conseguem na Terra.
LAO-TZU (s.d.), pág.82 (XLIII).

A não-acção que conduz à realização³⁷⁷ pode também ser lida de forma clara no conto de Liu Zong-yuan (775-819), *A história do plantador de árvores Guó Camelo*³⁷⁸. Neste conto um plantador de árvores, Guo Camelo, consegue melhores resultados que os seus colegas de ofício. Ao ser questionado sobre esse facto, Guo diz não é ele quem pode dar vida às árvores nem é ele quem as pode fazer multiplicar. “Tudo quanto pode fazer é agir de acordo com a natureza das árvores e satisfazê-las segundo as suas necessidades.”³⁷⁹ Ao contrário dos outros, Guo Camelo apenas planta as árvores, tratando as raízes como se fossem suas filhas e, depois abandonando-as para sempre. “Só deste modo a sua natureza será cumprida e o seu carácter levado a bom termo.”³⁸⁰ O plantador de árvores considera que tudo o que faz é não as contrariar e deixá-las. O essencial da sua acção reside na não-acção. O sábio “não precisa fazer nada

³⁷² Op. Cit., ibidem.

³⁷³ Idem, pág.159.

³⁷⁴ ALAIN (1931), pág. 217.

³⁷⁵ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.159. Anexo 2.

³⁷⁶ Ibidem.

³⁷⁷ Encontramos outra referência à não-acção em Lie Tseu: “Le discours parfait est inexprimé, l’action parfaite est inaction, le savoir du sage est superficiel.” LIE TSEU (s.d.), pág.45.

³⁷⁸ Conto transcrito no Anexo3.

³⁷⁹ RIBEIRO, Cláudia e ZHANG Zheng-Chun (1993), pág.57.

³⁸⁰ Idem, pág.59.

para fazer coisas”³⁸¹, como diz Laozi. Ou, num pensamento que se torna agora mais inteligível:

Quem pratica o estudo aprende mais a cada dia. Quem pratica o *Tao* diminui a cada dia. Vai diminuindo e diminuindo; Até finalmente chegar à não-acção. Na não-acção, nada fica sem ser feito. Só podemos conquistar o reino; Se ficarmos sempre livres da acção. Os atarefados são incapazes; De conquistar o reino.

LAO-TZU (s.d.), pág.86 (XLVII).

O Inacabamento permite ao artista chinês manter as figuras pintadas no seu processo vital de evolução ou de metamorfose. Esta ideia reforça a autonomia orgânica da obra, permitindo-lhe assim a sua auto-completação enquanto entidade viva, temporal. “C’est l’imagination qui achève l’inachevé du tracé”³⁸².

A constante “mutação de significado nas variáveis de espaço/tempo da criação/fruição” que Alberto Carneiro referia na indeterminação da obra. O sentido global é mais amplo, tanto nos pintores chineses, por via da representação, como em Alberto Carneiro na utilização directa de uma matéria que se assume como ser, existe uma constante referência ao tempo dessas próprias matérias. Ao seu ciclo temporal. A concepção espacio-temporal na cosmologia chinesa é marcada pela não-linearidade do avanço temporal e pela não-estaticidade do espaço. Integração do tempo na representação espacial: “le Temps ne serait autre que l’Espace en mutation, et l’Espace le Temps momentanément en repos.”³⁸³

O modo de atingir esta concepção realizava-se recorrendo a outro conceito vital: o Vazio.

³⁸¹ LAO-TZU (s.d.), pág.86.

³⁸² JULLIEN, François (2003), pág.108.

³⁸³ CHENG, François (1989), pág.173.

2.2.2 Vazio e Plenitude

(...)

Escava-se a argila para modelar vasos:
A utilidade dos vasos está no seu nada.
Abrem-se portas e janelas para que haja um quarto:
A utilidade do quarto está no seu nada.

Por isso o que existe serve para ser possuído
E o que não existe, para ser útil.
LAOZI (s.d.), pág. 47 (XI).

O conceito de Vazio³⁸⁴ constitui-se como elemento central do pensamento chinês. Presente em todas as práticas, artísticas ou não, o Vazio é um elemento dinâmico e activo, ao contrário daquilo que seria de supor pela nossa mentalidade ocidental. Embora central, não foi estudado de forma sistemática, como nos diz François Cheng em *Vide et Plein*, já que este sempre se apresentou como uma entidade natural que não precisa definição. O esforço de Cheng, nesta obra, foi precisamente o de tentar sistematizar este conceito através das referências encontradas nos textos clássicos, de modo a conseguir delimitá-lo, sobretudo no papel que teve na pintura de paisagem. É possível, numa primeira abordagem dar conta de que o vazio esta presente de forma declarada na pintura chinesa. Desde logo a maior parte das obras apresenta zonas não pintadas que chegam a atingir dois terços da área total. No entanto este facto só se torna apreensível se for considerado o seu papel na própria obra. Verificado que este espaço vazio não se restringe aos bordos da pintura e que avança para o seu interior, como é o exemplo das nuvens que medeiam Montanha e Água³⁸⁵. O papel de mediação do vazio no mundo visível é, para além de um recurso pictórico, um conceito taoísta que estudaremos mais detalhadamente no ponto 2.2.2.2: o vazio médio.

As nuvens desempenham esse papel mediador entre os dois pólos: o vazio. “Le nuage est né de la condensation de l’eau: il prend en même temps la forme de la

³⁸⁴ “**Le Vide est le fondement même de l’ontologie taoïste.** Ce qui est avant le Ciel-Terre, c’est le Non-avoir, le Rien, le Vide. Au point de vue de la terminologie, deux termes ont trait à l’idée du **Vide**: *wu* et *hsü* (para la suite les bouddhistes privilégieront un troisième terme: *k’ung*). Les deux, étant solidaires, sont parfois confondus. Néanmoins, chacun des deux termes peut être défini par le contraire qu’il appelle. Ainsi *wu*, ayant pour corollaire *you* “Avoir”, est généralement traduit, en Occident, par “Non-Avoir” ou “Rien”; tandis que *hsü*, ayant pour corollaire *shih* “Plein”, est traduit par “Vide. Chez Lao-tzu comme chez Chuang-tzu, si l’Origine de l’univers est le plus souvent désignée par *wu* “le Rien”, *hsü* est employé lorsqu’il s’agit de qualifier l’état originel auquel doit tendre tout être.”

CHENG, François (1979), págs. 53-54.

³⁸⁵ No ponto 2.3.1 estudaremos mais detalhadamente estes dois pólos e o papel que desempenham tanto na pintura chinesa como na obra de Alberto Carneiro.

montagne”.³⁸⁶ Existe um devir recíproco destas duas entidades, tal como o existe também em todas as coisas, segundo o pensamento chinês. Sem o vazio, Montanha e Água, ou qualquer outro par de complementares apresentar-se-ia em oposição rígida, como estagnado. O Vazio confere dinamismo a estas relações³⁸⁷.

Ce vide qui (...) ici comme ailleurs, est considéré par la pensée chinoise comme le lieu où les entités vivantes ou les signes s’entrecroisant, s’échangeant de façon non univoque, lieu par excellence où se multiplie le sens.

CHENG, François (1977), pág.38.

É através deste vazio médio que os pintores conseguiam criar a sensação de que a Montanha podia fundir-se com o Vazio diluindo-se em ondas e que a Água, inversamente, passando pelo Vazio poderia erigir-se em Montanha. Esta relação permite criar a percepção de entidades que encarnam a dinâmica do Real. Este devir recíproco verifica-se a diversos níveis: para além dos elementos representados, é o próprio homem que devém em conjunto com a natureza, bem como o espectador e a obra.

Contrário ao princípio do ponto-de-vista perspéctico ou da separação homem-objecto da filosofia ocidental, este devir conjunto deve-se precisamente à não existência de centralidade. A introdução da terceira dimensão na representação pictórica, trouxe também a restrição a um único ponto de vista na arte ocidental. A dimensão da coexistência fica vedada à tentativa de aproximar a pintura do *real* por via do simulacro da terceira dimensão. O pintor chinês deveria conceber qualquer elemento representado em todas as suas dimensões³⁸⁸. No caso de uma Montanha ou de uma Árvore, o pintor deveria saber como estes elementos se configuravam em qualquer dos

³⁸⁶ CHENG, François (1979), pág.47.

³⁸⁷ “o Dois gera o Três” LAO-TZU (s.d.), pág.81.

³⁸⁸ “Pour la composition, qu’il ait toujours présents à l’esprit le éléments suivants: le couple complémentaire Yin-Yang, c’est-à-dire le traitement de la «face» et du «dos» d’une scène représentée; la séquence rythmique montée-descente *ch’i-fu*, c’est-à-dire l’agencement des structures dans leur mouvement horizontal; l’opposition organique ouverture-clôture, *k’ai-ho*, c’est-à-dire la disposition des ensembles hauts ou bas, éloignés ou proches; et puis tout ce qui touche le rapport subtil entre diverses figures peintes, la façon dont elles s’embrassent sans s’étouffer, se séparent sans se disperser. Il importe avant tout que le tableau qui se fait soit habité d’une souveraine aisance sans que l’espace créé perde en rien de son intensité.”

Wang Yü, CHENG, François (1989), pág. 59.

Tradução livre: No respeitante à composição, tenha sempre presentes no espírito os elementos seguintes: o par complementar Yin-Yang, ou seja o tratamento da “face” e das “costas” de uma cena representada; a sequência rítmica subida-descida *ch’i-fu*, ou seja a disposição das estruturas no seu movimento horizontal; a oposição orgânica abertura-encerramento, *k’ai-ho*, ou seja a disposição dos conjuntos elevados ou baixos, afastados ou próximos; e depois tudo o que toca à relação subtil entre as diversas figuras pintadas, a forma como se abraçam sem se asfixiar, se separam sem se dispersar. Importa sobretudo que o quadro seja habitado por uma soberana desenvoltura sem que o espaço criado perca em nada a sua intensidade.

seus lados, mesmo que apenas um fosse representado. Daí a importância dada ao conhecimento real³⁸⁹ desses elementos ao longo de toda a vida, o que fazia com que o próprio viajar se constituísse como uma experiência artística³⁹⁰, fonte de expressão poética e pictórica.

A composição não perspetiva dos elementos na superfície permite ao pintor reconstruir o movimento primordial de criação. Todos os elementos se encontram em relação recíproca. Todo o Cheio se relaciona com um Vazio, isto é, se à escala da obra existe um Vazio identificável como uma zona não pintada que se relaciona com o Cheio do pintado, também à escala dos elementos representados se pode verificar uma mesma relação de cheio-vazio onde o espaço se contrai e se distende. “L’espace peut être rempli au point que l’air semble ne plus y passer, tout en contenant des vides tels que des chevaux peuvent y gambader à l’aise!”³⁹¹

Dans a un tableau mû par le vrai Vide, à l’intérieur de chaque trait, entre les traits, et jusqu’au cœur de l’ensemble le plus dense, les souffles dynamiques peuvent et doivent librement circuler.

Fan chi (dynastie Ts’ing)

CHENG, François (1989), pág. 46.

³⁸⁹ Este contacto directo com a Natureza em todas as suas dimensões apresenta as mesmas características formativas nos dois casos em comparação: os pintores chineses e Alberto Carneiro.

³⁹⁰ A noção de Paisagem, embora ainda sem esse nome, funda-se na cultura Ocidental, segundo a maior parte das concepções, com a carta escrita por Petrarca a partir da sua subida ao Monte Ventoux em 26 de Abril de 1336. “Petrarca (...) teria sido o primeiro a encontrar a fórmula da experiência paisagística no sentido próprio do termo: a da contemplação desinteressada, do alto, do mundo natural aberto ao olhar.” BESSE, Jean-Marc (2006), págs.1-2.

“A carta escrita por Petrarca põe em jogo ao menos dois elementos essenciais da relação que ele mantém com ele mesmo e seu modo de estar no mundo, a saber, de um a parte a questão do repouso, do lugar e do deslocamento, ou seja, a do valor ontológico do espaço, e de outra parte, aquela da sua própria grandeza ou da sua glória, em outras palavras, a do valor ético da sua opção de existência.” BESSE, Jean-Marc (2006), pág.10.

O termo paisagem só aparece no séc. XVI ligado, como a própria palavra indica, à noção de País. À delimitação de uma porção de território.

³⁹¹ Huang Pin-hung em CHENG, François (1989), pág.175.

Deleuze e Guattari estabelecem uma relação entre os blocos de sensação e o vazio a partir deste escrito:

“(…) os blocos têm necessidade de bolsas de ar e vazio, porque mesmo o vazio é sensação, toda a sensação compõe-se com o vazio, compondo-se consigo própria, tudo se mantém apoiado na terra e exposto ao ar, e conserva o vazio, conserva-se no vazio conservando-se a si próprio. Uma tela pode ser completamente preenchida, ao ponto de nem mesmo o ar aí passar, só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, conservar no entanto bastantes espaços vazios para aí fazer saltar cavalos (mais não seja pela variedade dos planos).” DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1991), pág.146.

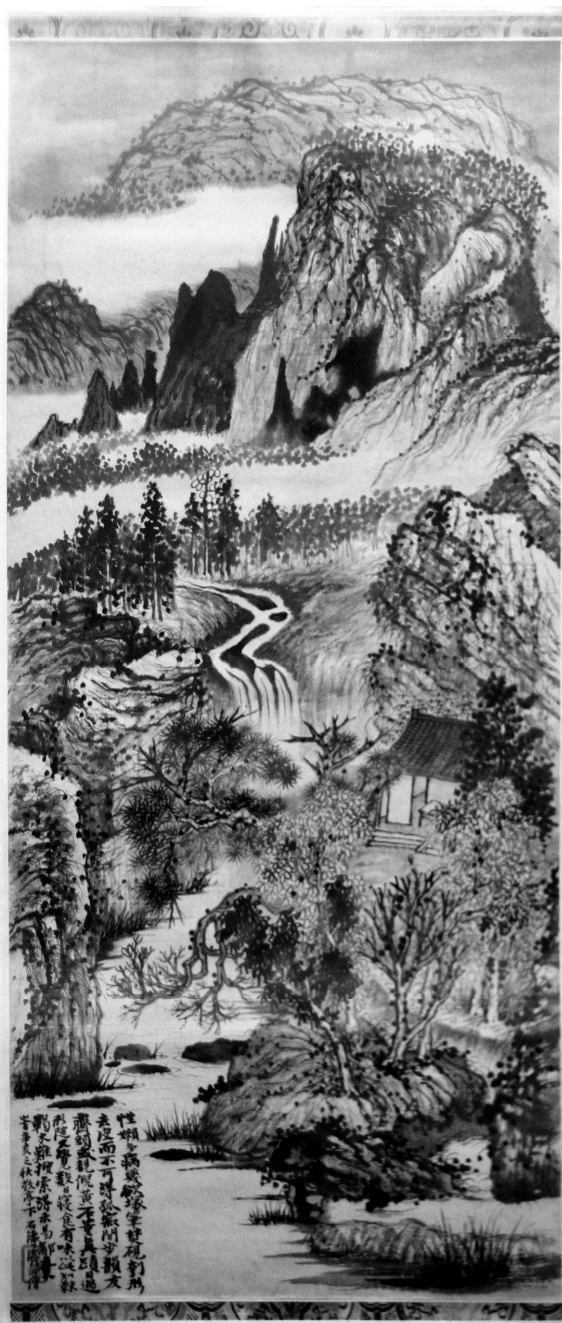


Fig.46 – Shitao, *Os Montes Jinting no Outono*, museu Guimet, Paris.

A grande tarefa é executada pelo esvaziamento do veículo. Pela sua integração absoluta no fluir das forças cósmicas. Este é o esvaziamento do pulso que Shitao diz, ser o primeiro passo para a passagem das energias vindas do coração do pintor, as quais não devem encontrar resistência, de modo a fluírem directamente para a ponta do pincel. A pintura chinesa faz-se sem qualquer apoio do braço ou mão. Os movimentos de pintura não se resumem aos dedos (que são fixos) nem à mão, são executados por todo o braço³⁹². No oriente, este não começa no ombro e sim na espádua estando, por isso, numa relação de proximidade com essa *falha misteriosa* que é o coração³⁹³. Lugar universal de todos os segredos, ao qual também Paul Klee queria aceder:

O lugar onde o órgão central de toda a dinâmica espacio-temporal, quer ele se chame cérebro ou coração da criação, activa todas as funções – quem não gostaria, enquanto artista, de o habitar? No seio da natureza, no húmus da criação, onde está guardada a chave secreta de todas as coisas?

KLEE, Paul (1956), pág. 35

Através do Vazio, o coração do Homem pode tornar-se a regra ou o espelho de si mesmo e do mundo. Possuindo o Vazio, que está em relação directa com o Vazio original, o Homem encontra-se na própria fonte das imagens e das formas. Mas esta complementaridade de Cheio e Vazio não se faz só sentir na relação braço e coração. Na própria anatomia a parte superior do corpo, que inclui dedos, mão, braço, espádua, parte superior do corpo que não funcionaria sem a parte inferior, particularmente aos pés, firmemente assentes no chão. Estes encarnam, por excelência, a parte Cheio da parte inferior do corpo. É a partir daqui que tudo se joga, o Cheio da parte inferior permite à parte superior do corpo ser habitada pelo Vazio. Do mesmo modo o lado esquerdo da parte superior do corpo, também habitado pelo Cheio, permite o Vazio do lado direito. Esta alternância continua no lado direito, onde, cada elemento constituinte, se vai tornando alternadamente Cheio e Vazio. A espádua vazia devém

³⁹² «J'attache beaucoup de valeur au fait que quelque chose de physique, un produit physique, soit créé [...]. Non seulement pour penser, mais pour prolonger la pensée par le bras.»

Josep Beuys citado por MÈREDIEU, Florence de (1994), pág. 651.

³⁹³ O coração é apelidado de *falha misteriosa* por Ringgenberg: “La peinture est une vision du cœur. Celui-ci est une dimension de l'âme, pareille à un miroir, et qui est d'ordinaire brouillé par les passions et l'agitation des pensées. Lorsque le cœur se purifie, il accueille l'Éveil ou l'Illumination, la perception intuitive du Réel. Le cœur est plongé dans l'âme, et donc dans le temps, mais lorsqu'il s'illumine du Vide, il est hors du psychique et de la durée. Le cœur est l'articulation qui permet le passage du Plein au Vide, du visible à l'Invisible. Il est la faille mystérieuse, d'où l'univers est sorti du Vide, et par où l'homme rentre à nouveau dans le courant de la Voie.” RINGGENBERG, Patrick (2004), pág.22.

cheia e, seguindo todo o sistema, o braço vazio devem cheio até chegar ao instrumento que deve receber o vazio. Um verdadeiro ritmo cósmico à escala do ser.

Compreendendo o ritmo do Espaço e do Tempo: “il maîtrise la loi de la transformation.”³⁹⁴

Chuang-tzu (chap. “Le monde des hommes”) N’écoute pas par tês oreilles, mas par ton esprit; n’écoute pas par ton esprit, mais par ton souffle. Les oreilles se bornent à écouter; l’esprit se borne à se représenter. Le souffle qui est le Vide peut seul s’approprier les objects extérieurs. C’est sur le Vide que se fixe le Tao... Du Vide de l’esprit jaillit la lumière; là se trouve le salut de l’Homme. Celui qui converti l’ouïe et la vue en une compréhension intérieure et qui délaisse l’intelligence et ses connaissances, les mânes et les esprits le visiteront. C’est tout cela qui constitue le secret de la Transformation.³⁹⁵
CHENG, François (1979), pág.63.

A importância do Vazio na obra de Alberto Carneiro, para além do óbvio trabalhar escultórico dos cheios e vazios, reside, desde o início do percurso pós Londres, na assunção do corpo como parte ausente da obra. Na sua obra *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (fig.2) Alberto Carneiro reforça sempre o corpo ausente, como se fosse aí que verdadeiramente residisse a obra. Como se o Canavial montado definisse apenas um limite dos vazios deixados pelas memórias do corpo a serem recriados pelos novos movimentos do fruidor. Nesta, como noutras obras³⁹⁶, Alberto Carneiro incita o fruidor a percorrer a obra. Esta funciona como uma envolvimento despoletadora de sensações: sons, cheiros, percursos. Naquilo que pode interpretado como uma inversão dos trabalhos designados por *land-art* ou *earth-art*, o artista trás a experiência da vivência rural para dentro da galeria. O fruidor pode assim participar no devir da obra ao recriar uma memória que não é já a do artista. A experimentação a que somos submetidos não é a mesma que despoletou a obra. Situa-se num outro nível, já que participamos a partir duma metamorfose e somos agora um outro vazio.

A concepção destas obras revela um entendimento muito profundo do espaço e, sobretudo, da noção das forças geradas pelos cheios e vazios. Em conversa no Centro

³⁹⁴ CHENG, François (1979), págs. 62-63.

³⁹⁵ Tradução livre: Não ouças pelos ouvidos, mas pelo teu espírito; não ouças pelo teu espírito, mas pela tua respiração. Os ouvidos limitam-se a ouvir; o espírito limita-se a representar-se. A respiração que é o Vazio tem o poder único de apropriar-se dos objectos exteriores. É sobre o Vazio que se fixa o Tao... Do Vazio do espírito salta a luz; lá, encontra-se a salvação do Homem. Aquele que convertendo o ouvido e o olhar numa compreensão interna que abandone a inteligência e os seus conhecimentos, será visitado pelos Manes* e pelos espíritos. É tudo isto que constitui o segredo da Transformação.

*antepassados

³⁹⁶ *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo*, palha de centeio ou trigo e feno, 1973-76 (Fig.47).

Galego de Arte Contemporânea no ano de 2001, Alberto Carneiro dizia-nos, a propósito das questões levantadas pela arquitectura, que “uma parede é uma membrana sensível que oscila sempre, por mais grossa que seja, entre as forças de fora e as de dentro”. O artista tem de saber interpretar estas forças para poder maximizar a sua expressão, já que é no espaço fornecido por um museu ou galeria que este tem de expor a sua obra.

On croit en général qu'il suffit de ménager beaucoup d'espace non peint pour créer du vide. Quel intérêt présente ce vide s'il s'agit d'un espace inerte? Il faut en quelque sorte que le vrai Vide soit plus pleinement habité que le Plein.(...) Le Vide n'est donc point extérieur au Plein, encore moins s'oppose-t-il à celui-ci. L'art supreme consiste à introduire du Vide au sein même du Plein, qu'il s'agisse d'un détail ou d'une composition d'ensemble.

Fan chi (dynastie Ts'ing)

CHENG, François (1989), págs.45-46.

O verdadeiro Vazio deve ser habitado de forma mais profunda que o Cheio. É ele que através de brumas, de nuvens e de sopros invisíveis, transporta todas as coisas provocando-lhes o processo secreto das mutações. O Vazio não é, por isso, algo exterior nem oposto ao Cheio.

O Vazio não é somente o estado supremo para o qual tudo deve tender, é também, ele próprio, **uma substância**. Ele existe no interior de todas as coisas, no centro mesmo da sua substância. O Vazio visa a Plenitude. É ele que permite a todos os *plenos* atingir a plenitude. Como diz Laozi “La grande plénitude est comme vide; alors elle est intarissable.”³⁹⁷ Mesmo na ordem do real o Vazio tem uma representação concreta: o vale.

O vale é, para além da *mais bela das moradas* bachelardiana³⁹⁸, um oco que alimenta. Local fértil por excelência, o vale é visto por Laozi como “a raiz do Céu e da Terra”³⁹⁹. A imagem do vale esta ligada à água. A água tudo anima, o Cheio torna visível a estrutura mas é o Vazio que rege. A água⁴⁰⁰ é um elemento transformador por

³⁹⁷ Laozi (Cap.XLV) em CHENG, François (1979), pág.56.

Tradução livre: A grande plenitude é como vazia, assim ela é inesgotável.

³⁹⁸ “A mais bela das moradas estaria para mim na concavidade de um vale, às margens da água corrente, à sombra curta dos salgueiros e dos vimeiros. E, quando Outubro chegasse, com as suas brumas sobre o rio...” BACHELARD, Gaston (1942), pág.8.

³⁹⁹ “O espírito do vale não morre nunca; ele é a mulher misteriosa. A porta da mulher misteriosa; é a raiz do Céu e da Terra. Ininterrupta, assim como perpétua, ela age sem esforço.” LAO-TZU (s.d.), pág.42. Cap.VI.

⁴⁰⁰ “No mundo inteiro; não há nada mais fluido e suave do que a água. No entanto, para atacar o que é duro; nada se iguala a ela. Nada pode mudar isso. A fraqueza vence a força; a suavidade vence a dureza: todos na Terra o sabem; mas ninguém é capaz de agir assim.” LAO-TZU (s.d.), pág.117. Cap. LXXVIII.

excelência pela força do vazio que possui. Ambos têm a capacidade de penetrar em qualquer fissura.

Como veremos nos casos de estudo do Capítulo 3 deste estudo, tanto o vale como a água, quer como elemento primordial quer como corporização deste em rio, são determinantes na construção do universo de Alberto Carneiro. Nos casos de estudo estes elementos da paisagem emergem na forma de esculturas a partir da memória do escultor. O artista é, ele próprio o Vazio.

Montagnes et eaux, herbes et arbres, procédant de la création naturelle, incarnant le Plein. L'artiste qui appréhende l'univers par l'esprit, et dont la main obéit à ce même esprit, incarne, lui, le Vide. Ouvrant au sein du Plein, l'artiste doit faire paraître le Vide dans la qualité d'être et de non-être de son pinceau-encre. Les Anciens comprenaient bien cela. Eux savaient rendre les coloris des montagnes et des arbres, la vivacité des eaux et des rochers; et de plus créer par-delà Ciel et Terre une aura mystérieuse. Au gré de leurs inspirations, les traits qu'ils traçaient se dépouillaient toujours du superflu et conservaient l'essentiel; ils attiraient le Vide originel et captaient les images invisibles. Fang Shih-shu (dynastie Ts'ing)⁴⁰¹

CHENG, François (1989), pág. 41.

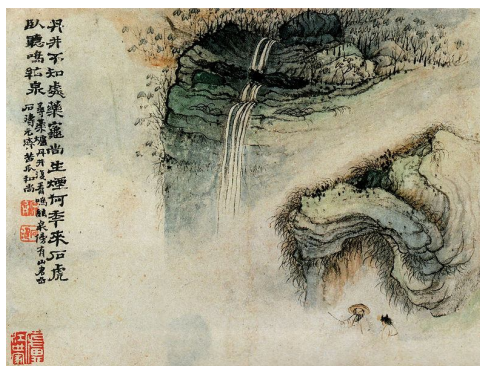


Fig.47 – Shitao, Mingxianquan e Hutouyan, s.d.

⁴⁰¹Tradução livre: Montanhas e águas, ervas e árvores, procedendo da criação natural, encarnam o Cheio. O artista que apreende o universo pelo espírito, e incluindo a mão obedece a este mesmo espírito, encarna, ele próprio, o Vazio. Trabalhando no Cheio, o artista deve fazer parecer o Vazio na qualidade de ser e não-ser do seu pincel-tinta. Os Antigos compreendiam efectivamente isto. Eles sabiam tornar os coloridos das montanhas e das árvores, a vivacidade das águas e os balanços; e criar com isso Céu e Terra uma aura misteriosa. À vontade das suas inspirações, os traços que traçavam despojavam-se sempre do supérfluo e conservavam o essencial; atraíam o Vazio original e captavam as imagens invisíveis.

2.2.2.1 Sopro vital

Do Vazio Supremo emana o Sopro primordial, o Um. Este, por sua vez, gera os sopros vitais *Yin* e *Yang*⁴⁰², o Dois. Segundo esta concepção, o universo foi criado a partir do Vazio primordial, tendo emanado deste o sopro vital que criou Céu e Terra.

Todas as entidades partem deste princípio de reciprocidade complementar, todas elas procedem do sopro primordial, todas elas são *Yin* ou *Yang*⁴⁰³ não exclusivamente. Isto é, uma entidade pode ser *Yang* mas possui dentro de si o *Yin* e inversamente. Daí o desenho do símbolo da integração destes dois sopros, *Taiji Tu*⁴⁰⁴, possuir um círculo com a qualidade inversa dentro de cada um deles (fig.).



Fig.48 - *Taiji Tu*

Na pintura chinesa de paisagem todos os elementos apresentam esta complementaridade constitutiva: o céu é *Yang*, a Terra é *Yin*; o sol é *Yang*, a lua é *Yin*; a montanha é *Yang*; o rio é *Yin*; a pedra *Yang* e a erva *Yin*; os pássaros *Yang*, as flores *Yin*⁴⁰⁵. Esta enumeração não propõe um princípio dualista, já que existe um terceiro elemento, o Vazio médio, vital na relação entre os complementares. É o Três nascido

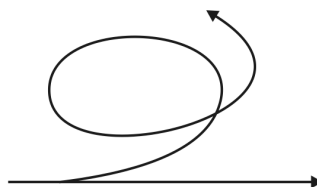
⁴⁰² O *I Ching* ou *Livro das Mutações* anteriormente referido como a base de todos os sistemas de pensamento chineses, é construído a partir da combinação de linhas inteiras *Yang* e linhas interrompidas *Yin*, em 64 hexagramas.

⁴⁰³ Outra acepção importante é a do princípio visível-invisível encarnado por estas duas entidades. O visível encarnado pelo *Yang*; o invisível pelo *Yin*, como o que está escondido no interior. O mistério do Dragão advém deste não revelar total da sua entidade. O seu infinito fascínio jaz no visível-invisível, tal como todos os fenómenos atmosféricos que são, por natureza, imprevisíveis.

⁴⁰⁴ Rudolf Arnheim faz uma análise deste símbolo nas suas qualidades perceptivas em *Análise perceptual de um símbolo da interação*, ARNHEIM, Rudolf (1966), págs.221-241.

⁴⁰⁵ CHENG, François (2004), pág.8.

do Dois⁴⁰⁶. A circulação ternária (*Yin, Yang* e Sopro médio) existe também no interior de cada ser, apenas com um pólo mais marcado para um dos complementares. Daqui advém o sentido cosmológico do movimento circular do ser. Ao contrário do sentido temporal estritamente linear do ocidente, o tempo, à luz do pensamento oriental, realiza-se através de círculos concêntricos os quais permitem o incessante encontro com círculos nascidos de outros seres. François Cheng ilustra o duplo movimento temporal de um ser particular através da seguinte figura: “linéaire (dans le sens de la «mutation changeante») et circulaire (vers la «mutation non changeante»).”⁴⁰⁷



Cada elemento, animado pelo sopro vital, possui uma estrutura interna que é o espelho do próprio universo:

Tout le monde connaît l'importance du *li* [principe interne qui structure toutes choses] et du *ch'i* [souffles vitaux qui animent toutes choses]; c'est pourtant ce qu'en général on néglige. Il est essentiel que l'artiste travaille en lui-même, en son cœur et son esprit, jusqu'à ce que le *li* et le *ch'i* de toutes choses atteignent rectitude et pureté. C'est alors qu'irrésistiblement, de son for intérieur, jaillit une pensée palpitante qui remplit tout l'univers créé; et, du même coup, de sa main surgissant des traits chargés d'une saveur insoupçonnée et incomparable.⁴⁰⁸

Wang Yü⁴⁰⁹ (dinastia Ts'ing)
CHENG, François (1989), pág.58.

⁴⁰⁶ LAO-TZU (s.d.), pág.81.

⁴⁰⁷ CHENG, François (1979), pág.68.

⁴⁰⁸ Tradução livre: Todos conhecem a importância *li* [princípio interno que estrutura todas as coisas] e o *ch' i* [sopros vitais que animam todas as coisas]; é no entanto, o que em geral se negligencia. É essencial que o artista trabalhe nele mesmo, no seu coração e no seu espírito, até que o *li* e o *ch'i* de todas as coisas atinga retidão e pureza. É então que irresistivelmente, do seu foro interno, salta um pensamento palpitante que preenche todo o universo criado; e, ao mesmo tempo, da sua mão emergem traços carregados de um sabor insuspeito e incomparável.

⁴⁰⁹ Wang Yü, viveu entre os sécs. XVII e XVIII. Ao contrário do seu mestre Wang Yuan-ch'i, Wang Yü insistia numa abordagem pessoal à criação no seu *Tung-chuang lun-hua* ("Tratado de Pintura do Pavilhão Este").

O princípio interno que estrutura todas as coisas e os sopros vitais que animam todas as coisas, são, neste sentido, a forma de atingir a Regra. A *fórmula* de todas as *forças dinâmicas* que Klee procurava atingir.

Segundo a visão taoista, o universo é um sistema harmónico de ressonâncias. As partes correspondem-se e harmonizam-se no todo do cosmos. Tal como Zhouangzi diz: “À tous les êtres préside un ordre constitutif, mais ils ne le formulent pas. Le saint va aux sources de la beauté du ciel et de la terre et pénètre l’ordre constitutif de tous les êtres”⁴¹⁰. O objectivo do artista é revelar essas harmonias subjacentes à realidade, já que estas são feitas de materiais “más sutiles que las partículas u ondas electromagnéticas que excitan los cinco sentidos.”⁴¹¹

A vida inorgânica das coisas, como Deleuze e Guattari colocam, supõem que existe uma “força-cérebro”⁴¹² na faculdade de sentir coexistente aos tecidos e que esta é plausível existir nos tecidos embrionários. Apresenta-se como uma espécie de *cérebro colectivo*. “Nem todo organismo é cerebrado, e nem toda vida é orgânica, mas existem por todo o lado forças que constituem microcérebros, ou uma vida inorgânica das coisas.”⁴¹³

A ressonância, na acepção chinesa estende-se da micro à macro escala. Se as partes constituintes da pintura devem estar em ressonância, também a própria pintura enquanto *entidade* deve fazer ressonância com o receptor⁴¹⁴.

A verdadeira obra deveria assim possuir uma *ressonância divina*⁴¹⁵. O regresso ao Sopro primordial a partir das diversas ressonâncias provocadas pelos dois sopros deveria fazer-se sentir. O devir conjunto do artista e da natureza, e da obra e do receptor funda-se, deste modo na ressonância. Como já referido esta era a concepção espacio-temporal da China antiga: o tempo evoluía ciclicamente em conjunto.

⁴¹⁰ TCHOUANG-TSEU (s.d.), pág.177.

⁴¹¹ RACIONERO, Luis (1975), pág.37.

⁴¹² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1991), pág.186.

⁴¹³ Ibidem.

⁴¹⁴ Luis Racionero nota que no Ocidente se dá o nome de *empatia* à ressonância entre a obra e o espectador. Empatia é uma palavra de derivação grega introduzida pelo alemão Theodor Lipps (*Einfühlung* em alemão) na sua teoria da percepção e que significa, literalmente, “sentir em”. Esta teoria propunha a projecção da personalidade no objecto contemplado. RACIONERO, Luis (1975), pág.35. nota 13.

⁴¹⁵ O critério para classificar as obras de arte baseava-se no Sopro. Numa hierarquia de três níveis: *yin-yun* “souffles combines”; *qi-yun*, “souffles rythmiques”; *shen-yun* “souffles transfigurés, résonance divine”. “(...)une œuvre authentique est un espace où se croisent les souffles Yin et Yang engendrant un ensemble chargé de potentialités vitales; où cet ensemble atteint la tension rythmique, gage de sa viabilité; où, enfin, s’opère en lui la **transmutation en un état supérieur, sa part de «résonance divine»**.”⁴¹⁵
CHENG, François (1989), pág.169.

La obra de arte y el individuo son una *repetición* del *proceso primordial* de donde se formó el mundo, en cierto modo, una cresta de la ola en la ola. (final de 1870 - abril de 1871, 7[117])
NIETZSCHE (2004), pág.56.

Contribuía para a mutação cíclica da visão chinesa a existência dos sopros vitais complementares que provocavam harmonia entre todas as coisas. Notamos aqui o princípio positivo desta concepção cósmica: para os chineses o homem bem como todos os seres eram, por natureza, bons. Ao contrário da concepção de Nietzsche, que parte precisamente do princípio oposto para chegar à mesma conclusão. *A obra de arte e o individuo são uma repetição do processo primordial*, partindo da dissonância no caso de Nietzsche e da ressonância no caso do taoismo. Para Nietzsche o objectivo da obra de arte era superar a dissonância, para os chineses era atingir a ressonância original.



Fig.49 – Shitao, *Oito vistas de Huangshan*, 1 de 8. s.d.

O pintor chinês propunha-se pintar não a montanha, a árvore ou a água como formas, mas antes como suportes de tensão que a pintura deveria explorar. A relação entre os elementos não se apresenta assim como determinação e sim como “*dé-substantialisation*”⁴¹⁶, sendo que apenas interessava o efeito de vida provocado por essa mesma relação.

⁴¹⁶ JULLIEN, François (2003), pág.264.

A fusão indistinta do Yin e Yun constitui o caos original.
 Se assim não fosse, como seria possível, mediante a Pincelada Única, decifrar o caos original?
 Ao empreender a montanha, a pintura encontra a sua alma.
 Ao empreender a água, encontra o seu movimento.
 Ao empreender os bosques, encontra a vida.
 Ao empreender as figuras humanas, encontra a liberdade.
 Realizar a união da tinta e do pincel é resolver a distinção entre Yin e Yun e intentar decifrar o caos.
 SHITAO (s.d.), pág.17.

Cada elemento é pintado na sua relação com outro e não na procura da sua essência individual. Ao invés destes elementos possuírem um carácter representativo, apresentam-se como um dispositivo configuracional *energético-espiritual*, como refere François Jullien⁴¹⁷. O pintor tenta pintar vectores de vitalidade e não objectos, já que ao pintar os elementos constitutivos da paisagem ele exprime a ressonância interna que estes possuem com o Sopro primordial. Qualquer paisagem pode, deste modo, possuir a tensão do Céu e da Terra. De modo mais específico, a paisagem como tensão nasce da oposição-complementar de horizontais e verticais: montanha vertical, a água horizontal; a árvore vertical, a erva horizontal. A tensão é também gerada pelas alternâncias de opacidade, do relevo, da concentração e dispersão⁴¹⁸, de avanço e retirada, atracção e repulsa. À altura e clareza do Céu responde a amplitude e espessura da Terra; aos ventos e nuvens no céu respondem as águas e os rochedos⁴¹⁹ na terra.

Pintar não se tratava, pelo exposto, de um acto descritivo no sentido estritamente formal. Tratava-se de imitar a natureza nos seus processos de tensão e equilíbrio. Compor a partir dos princípios fornecidos pelos sopros vitais no seu dinamismo. Como

⁴¹⁷ Op. Cit., ibidem.

⁴¹⁸ Neste tratado de Shen Tsung-ch'ien (dinastia Ts'ing) encontramos as leis do *k'ai-bo* (abertura e encerramento):

“A l'instar de tous les êtres vivants qui obéissent à l'universel mouvement d'ouverture et de fermeture, la peinture, elle aussi, fonde l'une de ses lois de composition sur l'opposition *k'ai-bo* [ouverture-clôture]. Dans un rouleau vertical par exemple, l'ouverture, c'est la partie inférieure où l'on commence un tableau; la clôture, c'est la partie supérieure où l'on clôt un tableau. Là où l'on commence, on dessine des rochers ou des arbres; on place ici une maison, là un chacun en son devenir, composent une scène en **pleine expansion**, d'où l'idée d'**ouverture**. Mais, dans la partie supérieure, il s'agit de prendre en charge, de bien terminer tout ce qui monte depuis le bas (montagne, brume, etc.), ou ce qui tend vers le lointain (plage, îlots, etc.), d'où l'idée de clôture. (...) la partie du bas d'un tableau correspond au printemps où la nature s'éveille et se développe; la partie du milieu à l'été où la nature s'épanouit et mûrit; et la partie du haut à l'automne et à l'hiver où la nature se ramasse et se recueille, en vue du renouveau. Rappelons que, à l'intérieur même d'une saison il y a le mois (la lune) avec sa croissance et sa décroissance; il y a le jour avec sa période diurne et sa période nocturne. **Et toutes choses, par leur respiration et leur pulsation, incarnent à chaque instant cette loi d'ouverture-clôture.** Dans un tableau, le moindre arbre, le moindre rocher doivent le faire de même.”

CHENG, François (1989), pág.137.

⁴¹⁹ Os rochedos eram apelidados de “raízes de nuvem”. JULLIEN, François (2003), pág.272.

refere Shen Tsung-ch'ien⁴²⁰, as vias sinuosas provocadas pela composição dos diversos planos incitam o espectador a penetrar na pintura e os vazios deixados pelas nuvens ou cursos de água favorecem a respiração do todo – a circulação do Sopro.

O Vazio e o Cheio tratados no ponto anterior são postos em movimento através dos sopros vitais. São estes que relacionam estas duas entidades a partir duma outra que estudaremos no ponto seguinte: o vazio médio.

Alberto Carneiro também não trabalha na descrição da sua memória ou na dos elementos vegetais que esculpe. A sua obra visa encontrar a ressonância entre a matéria e o ser que possa constituir-se como uma via de retorno ao *sopro primordial*, através das pulsões energéticas extraídas do trabalho. Este é um trabalho de respirações onde cheios e vazios se estabelecem como forças, como matérias.

Na escultura o trabalho de cheios e vazios apresenta-se no seu estado mais puro:

Vibrar a sensação - unir a sensação - abrir ou fender, escavar a sensação. A escultura apresenta estes tipos quase em estado puro, com as suas sensações de pedra, de mármore ou de metal que vibram conforme a ordem dos tempos fortes e dos tempos fracos, das saliências e das concavidades, com os seus poderosos corpo a corpo que as entrelaçam, a sua ordenação de grandes vazios de um grupo para o outro e no interior de um mesmo grupo em que se deixa de saber se é a luz, se é o ar que esculpe ou que é esculpido.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1991), pág.148-9

Na escultura de Carneiro são precisamente as vibrações provocadas ora pelos cheios e vazios não representativos, ora pela própria ordenação dos elementos, que nos ligam aos princípios de alternância. Nos casos de estudo teremos oportunidade de concretizar a ideia de que a obra deste escultor sobre árvores constrói vectores de vitalidade e não objectos. Procura ressonâncias internas e externas a partir duma abordagem sexualizada do acto de esculpir. Sobretudo parece-nos importante o trabalho que realiza a partir da ideia do princípio interno que estrutura todas as coisas (*li*) e da energia vital que tudo anima (*ch'i*).

Os ritmos, quer estruturais quer texturais, remetem-nos para as alternâncias aqui tratadas - concentração e dispersão – os quais permitem esculpir, para além da matéria táctil, luz e ar.

⁴²⁰ CHENG, François (1989), pág.140.

2.2.2.2 Vazio médio

A concepção orgânica do universo, que temos vindo a aprofundar, onde tudo se se liga, funciona com base no Sopro vital. O Sopro primordial tornado espírito constitui a unidade originária de todos os elementos e não cessa de animar todas as coisas vivas, ligando-as numa rede geradora em movimento perpétuo. O movimento deste Sopro é, como vimos, a partir da tradição chinesa, ternária. Do Sopro primordial emanam três outros sopros: *Yin*, *Yang* e o Sopro médio. É ao Sopro médio que cabe o papel de vivificar a relação entre *Yin* e *Yang* de modo a gerar uma criação interactiva. Daqui advém a importância atribuída a este sopro. O sopro que está *entre*. É precisamente este *entre* que não possibilitou a separação de sujeito e objecto realizada pela filosofia Ocidental.⁴²¹

No Ocidente esta fractura, se por um lado provocou o surgimento do estatuto do ser e o aparecimento da ciência a partir da autonomização do objecto, provocou também, sobretudo a partir da modernidade uma verdadeira crise no pensamento da arte. O enquadramento da Natureza, sempre um fragmento e a reprodução infundável desses mesmos fragmentos esta na base dessa crise. Pensamento dualista no Ocidente e pensamento de base ternária no Oriente.

A pintura de paisagem chinesa não propunha um enquadramento estático ou sequer uma visão de um troço do real. O espaço a pintar fazia parte do mesmo Cosmos que o real, sendo possuído por ele. Os elementos que nasceriam e viveriam neste troço de cosmos fariam parte integrante dele. Contribuía para esta pertença a uma realidade não enquadrável a presença do Vazio. Este impossibilita, entre outros a questão do *framing*.

A pintura ou a poesia faziam parte do próprio contínuo da Natureza.

Os elementos naturais têm a mesma essência que o mundo interior do homem. Como diz a célebre frase de Confúcio “l’homme d’intelligence aime l’eau, l’homme de cœur aime la montagne”⁴²². Esta é ideia do *sentimento-paisagem* (*qing-jing*) chinês.

⁴²¹ No início das suas *Ideen zu einer Philosophie der Natur* Schelling expõe este princípio de separação entre o sujeito e o objecto realizado pela filosofia: “Devemos à *filosofia* a pergunta pela possibilidade de um mundo fora de nós, da natureza e, com ela, da experiência; ou melhor, com esta pergunta surgiu a filosofia. Até então, os homens viviam num certo estado natural (filosoficamente falando). Nessa altura, o homem estava em união consigo mesmo e com o mundo que o circundava. (...) Também não se compreenderia como é que o homem abandonou aquele estado se não soubéssemos que o seu espírito, cujo elemento é a *liberdade*, se esforça por se tornar *a si mesmo* livre, e que tem de se arrancar às cadeias da natureza e às suas precauções e entregar-se ao destino incerto das suas próprias forças, para, um dia, como vencedor por mérito próprio, poder regressar àquele estado em que, sem saber de si mesmo, passou a infância da sua razão.” SCHELLING, F.W.J. (1797), pág.37.

⁴²² CHENG, François (2004), pág.12.

Como Shitao refere “Montes e rios encontram-se com o meu espírito, e os seus vestígios metamorfosearam-se nele, de modo a equivalerem-se a mim”⁴²³ ou o mesmo numa visão de ocidental, Cézanne⁴²⁴: “La montagne pense a moi, je deviens sa conscience.”⁴²⁵

A grande tradição do pensamento chinês, tanto na pintura como na poesia, baseia-se na consideração de que o *belo* é essencialmente um processo de devir resultante de **um encontro**. A criação poética ou artística passa por uma transformação iniciática onde o ritmo é, também, ternário sendo as suas fases “*yin-yun* «éléments en interaction», *qi-yun*, «souffles rythmiques», puis *shen-yun* «résonance divine»”⁴²⁶. Este processo visa o estado supremo descrito nas frases búdicas “essence par-delà les figures” e “l’âme humaine résonnant à l’union de l’âme universelle”.

Ré-affirmons donc le propôs de la poésie et de la peinture chinoises **a été de traquer le mystère né de l’incessant échange entre les entités vivantes**, cela depuis les très grandes entités jusqu’aux existences plus minimales: comme lorsque, lasse de faire des ronds sur l’eau, la libellule se pose un instant sur la pointe du roseau; lorsque au travers des fentes du bitume, quelques brins d’herbe saluent bravement les nuages et boivent les gouttes de pluie bienfaisantes; ou alors lorsque, au milieu de la foule anonyme, deux regards furtivement se croisent... **L’entre fécond est bien le lieu de l’enjeu de l’être et de son devenir**. C’est là que la vraie vie révèle sa capacité à transformer certains hasards en événement-avènement, que **l’invisible s’inscrit sur l’écran de l’espace** et que l’infini s’engouffre dans la brèche du temps.⁴²⁷
CHENG, François (2004), pág.14.

⁴²³ SHITAO (s.d.), pág.21.

⁴²⁴ Sobre o paralelismo espiritual entre Shitao e Cézanne: JULLIET, Charles, *Shitao et Cézanne, une Même Expérience Spirituelle*. Paris, L’Échope, 2003.

⁴²⁵ CHENG, François (2004), pág.13.

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Tradução livre: Reafirmemos por conseguinte, que o propósito da poesia e da pintura chinesas, foi o de perseguir o mistério nascido da incessante troca entre as entidades vivas, desde as maiores entidades até às existências mais mínimas: como quando, cansada de fazer círculos sobre a água, a libélula poussa um momento na extremidade do junco; quando através das fendas do betume, fios de erva saudam corajosamente as nuvens e bebem a chuva benfazeja; ou então quando, no meio da multidão anónima, dois olhares furtivamente se cruzam ... **O entre fértil é efectivamente o lugar do desafio de ser e da sua evolução**. É lá que a verdadeira vida revela a sua capacidade de transformar certos azares em acontecimentos-adventos, que o invisível se inscreve sobre o ecrã do espaço e que o infinito se precipita na brecha do tempo.

O valor atribuído aos *entre*⁴²⁸ que a todo o momento se desenrolam perante os nossos olhos é o da possibilidade do elemento revelador da natureza. Da abertura do espaço interior do homem preparado para acolher este elemento, fazendo desabrochar nele todo o processo vital do mundo criado. O Tao revela-se, deste modo, no inesperado surgido de todos os seres vivos. No que aflora nos interstícios do devir. É lá, nesse *reino do intervalo*, que cada um dos seres vivos, frente-a-frente com os outros, toma consciência da sua unidade devindo em conjunto.

A partir de agora o artista não se pode confundir mais ele mesmo com a sua obra. Nela se edifica nova coisa e a ausência dele, sempre reinventada para cada qual. Dádiva estética permanente onde cada um e todos se poderão reencontrar no corpo outro.
CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.46.

Alberto Carneiro opera sobre a concepção deste vazio mediano, destes *entre* que se apresentam de formas diversas. De modo literal existe uma acção escultórica sobre os próprios vazios naturais que a árvore adquire a partir da secagem dos sucos vitais. Alberto Carneiro percorre estes rios, agora secos, com a sua serra eléctrica, perscrutando a sua verdadeira natureza. Este rachar da matéria constitui uma nova matéria a explorar. A possibilidade deste acontecimento natural se constituir como elemento revelador, trabalhando por isso a partir dele. O corpo da árvore vai-se transmutando num devir homem a partir do acto escultórico e posteriormente noutros devires homem e arte através da fruição. Reforçamos o devir homem originado por esta entrada nos interstícios da árvore. Corresponderá ao imaginário colectivo a penetração neste ser. As fendas são o veículo deste sonho.

Num conto de Tao K'ien (365-428) um pescador entra por uma fenda numa falésia, penetrando num outro mundo onde existe a verdadeira plenitude. O pescador parte para anunciar a sua descoberta e jamais voltará a encontrar esta *fonte*.⁴²⁹

Na fenda reside o mistério da *origem*.

⁴²⁸ “Confucio dice con ellas todo: la vida - la «vía» - la muerte, el principio y el fin, ese **lapso**, suficiente para realizarse, que separa el anochecer de su mañana y, entre ambos, lo «posible», por lo que la vida se vuelve legítima. Esta sentencia lo dice todo, o quizá «decir» esté de más: en pocas palabras, consigue, más que decir, captar o, mejor aún, dejar pasar. Precisamente porque no tematiza, porque no teoriza; porque no supone nada, no apela a nada, incluso, como ya hemos dicho, *no establece nada*. Toda su fuerza, en definitiva, reside en ser tan poco pronunciado; y es que por esta discreción, por su insinuación, consigue dar a entender lo que ningún discurso puede decir.” JULLIEN, François (1998), pág. 46.

⁴²⁹ Em LI PO, *L'Exilé du Ciel* (s.d.), pág.103.



Figs. 50 e 51 - *Três Árvores e a Floresta*, Castanheiro, 2000-05.

O trabalho sobre o vazio deixado pela ausência do corpo, já referido no ponto anterior, torna-se central no caso de estudo *Corpo Mandala* (ponto 3.6). Aqui é o corpo, ausente que serve de centro à obra. O dinamismo inerente a esta obra realiza-se através da ausência, da reticência ou sugestão.

Outro dos cânones da estética taoista segundo Luis Racionero⁴³⁰, a *reticência* levamos, tal como o *entre*, a reflectir sobre o vazio médio. Tanto na poesia como na pintura chinesas existe uma enorme importância ao que fica por dizer, ao que se esconde. Como refere Li Jih-hua “tout l’art de l’exécution reside dans les intervalles et les suggestions fragmentaires. D’où la nécessité de savoir laisser.”⁴³¹ Tão importante como o que se retém é o que se larga. E completa:

Ainsi une montagne peut-elle comporter des pans non peints, et une arbre être dispense d’une partie de ses ramures, en sorte que ceux-ci deussent dans cet état en devenir, entre être et non-être.

Li Jih-hua (dinastia Ming)

CHENG, François (1989), pág.38.

⁴³⁰ RACIONERO, Luis (1975), págs.48-52.

⁴³¹ CHENG, François (1989), pág.39. Li Jih-hua (1565-1635).

2.2.3. Imanência: poesia e caligrafia

Selon une conception ancienne, un poème est une peinture invisible et une peinture et un poème visible.⁴³² Kuo Hsi⁴³³ (Dinastia Sung)
CHENG, François (1989), pág.122.

Tal como a evidência da vida, tão perto que não a conseguimos ver. O artista chinês trabalhava sobre esse fundo de imanência que é o acontecimento da própria vida em todos os seus pormenores. Não se trata de representar essa vida e sim chegar ao entendimento do seu funcionamento através da atenção constante a tudo o que se actualiza. Daqui a importância dada à mais simples das tarefas⁴³⁴, varrer, ou servir um chá pode constituir-se, em si, como uma experiência irrepetível na sua continuidade. Atingir o máximo da perfeição nessas tarefas pode despoletar a *iluminação*, um estado de compreensão do universo através da experiência do quotidiano. Resultado da cooperação entre *conhecer e fazer*.

El «dicho», por lo demás, no basta. Como en la fase de lo más cercano ya no hay nada que decir, sólo que captar, que dejar pasar, China siempre estaría en busca de una palabra «que no hable»: que evoque sin significar, que deje ver sin representar. Su práctica «estética», sobre todo pictórica, no pretende sino hacer sensible la evidencia de la vía que nos pasa inadvertida. Vía de la inmanencia y, al mismo tiempo, inmanencia de la vía. En lugar de *representar* un aspecto del mundo, un paisaje particular, pinte lo que pinte, el tallo de un bambú o la masa de una roca, nunca describe un objeto, sino que *actualiza la inmanencia continua del proceso*. A través de la relación entre el vacío y la plenitud, pinta el «**empalme**» de lo expuesto y lo oculto: el «vacío» no se circunscribe al horizonte del cielo, sino que atraviesa todo el paisaje, está presente en el seno del menor trazo y permite a éste «dispensarse» sin cesar, como «plenitud»; hace que «exponga» más plenamente su presencia, que ponga de relieve su evidencia. Franjas de nubes o ríos bañan el conjunto y, al llegar a la parte inferior del rollo, el papel queda desnudo, apenas humedecido con ligeras capas: ese blanco, diseminado en el seno del trazado, pinta el fondo de inmanencia del proceso.

⁴³² Tradução livre: Segundo uma concepção ancestral, um poema é uma pintura invisível e uma pintura é um poema visível.

⁴³³ Kuo Hsi (1001-1090) foi um dos maiores pintores de paisagem da dinastia Sung.

⁴³⁴ “Y, bajo su aspecto a menudo desconcertante, que tanto ha fascinado a Occidente, los dichos de los Maestros de *chan* (*zen* en japonés) no pretendían sino lo mismo (lo más difícil): hacer que se tome consciencia de la vía de la inmanencia *en el seno de lo corriente* - «cortar leña y llevar agua» - bajo su aspecto más «cercano», más sencillo, más cotidiano.” JULLIEN, François (1998), pág.69.

Lo mismo sucede con la forma «breve» por excelencia, el cuarteto (*jueju*). El cuarteto chino, como el haikai japonés (a menudo llamado haiku), **expresa de la forma más sucinta la evidencia (imanencia) que se dispensa cerca, para dar a entender su fondo oculto.**

JULLIEN, François (1998), págs.69-70.

O artista deveria deixar morrer o *i* [ideia, visão] de todas as coisas de modo a que a execução da obra se realizasse a partir da corrente vital universal. Segundo Shen Tsung-ch'ien⁴³⁵, toda a obra executada segundo este princípio possui naturalmente a qualidade do *ch'i-shih* [erupção interna, linhas de força].

Num certo sentido, o abandono da ideia ou visão pretende ser a libertação dos *clichés* que povoam já a tela, como dizia Deleuze a propósito de Francis Bacon. A abertura a uma corrente vital, a um sopro de imanência provoca uma propulsão interna capaz de re-equacionar todas essas pré-existências formais.

A riqueza da cultura chinesa nasce desse fundo imanente que é a própria **escrita**. É ela que será responsável pela evolução da poesia e das artes pictóricas. Esta escrita sempre se recusou ser um mero suporte de língua falada e a sua evolução é uma constante luta de autonomia.

Dès l'origine se révèle se rapport contradictoire, dialectique, entre les sons représentés et la présence physique tendue vers le mouvement gestuel, entre l'exigence de la linéarité et le désir d'une evasion spatiale.
CHENG, François (1977), pág.11.

Como Cheng refere⁴³⁶, é a própria escrita que está na origem da originalidade da poesia chinesa⁴³⁷. O aspecto imagético inicial dos ideogramas chineses não deve vendar a complexidade da evolução deste sistema. A partir de um número limitado de caracteres simples, foram criados, por associações diversas, uma imensidade de caracteres complexos. Os ideogramas são compostos de traços, e, embora em número restrito, a sua combinação oferece uma multiplicidade de possibilidades. O conjunto dos ideogramas apresenta-se como uma sucessiva transformação ou mutação de padrões base. Um traço horizontal simples, representa Um, mas também o Uno a Unidade Original e está na base do já referido clássico *I-Ching* ou *Livro das Mutações*⁴³⁸. Aqui

⁴³⁵ CHENG, François (1989), págs.46-47.

⁴³⁶ CHENG, François (1977), pág.11.

⁴³⁷ A primeira recolha de poesia intitulada *Shi-Jing* ("Livro de Poesia") contém peças que datam de 1000 anos A.C.

⁴³⁸ Para um estudo sobre a possibilidade de uma leitura filosófica desta obra ver: JULLIEN, François (1993).

o traço horizontal inteiro tem o valor *Yang*, o interrompido *Yin*, e, do mesmo modo que a escrita ideográfica, é a combinação destes dois traços que resultará em 64 figuras designadas por hexagramas, com leituras distintas. Os hexagramas são constituídos por dois trigramas, sendo que cada um destes trigramas já possui uma leitura: por exemplo, três traços inteiros significam Céu, três traços interrompidos significam Terra. Existem depois uma série de outras subleituras dos hexagramas, que não interessa aprofundar neste estudo, mas que devemos considerar pela capacidade de, tanto este sistema como o da escrita ideográfica⁴³⁹ possuírem níveis diversos de leitura que resultam não só do próprio ideograma como dos seus constituintes e, posteriormente, na sua associação com outros ideogramas. Esta complexidade provocou, como diz François Jullien, que “en Chine, il n’y a ni Parole divine ni épopée, la conscience naît du trace.”⁴⁴⁰

A autonomia de cada um dos ideogramas, apesar de compostos, é reforçada pelo facto de serem monossilábicos e invariáveis. Isto confere-lhes uma grande maleabilidade nas possibilidades combinatórias com outros ideogramas. Daqui a comparação, na tradição poética chinesa, feita dos vinte caracteres que compõem um quarteto pentassílabo aos vinte *sábios*. **A personalidade de cada um e a sua inter-relação transforma o poema num acto ritual, onde gestos e símbolos provocam sentidos sempre renovados**⁴⁴¹.

Este sistema não se constitui assim como *descrição* do mundo, mas como uma representação que organiza as *ligações* e provoca *actos de significação*. Um tal modelo de escrita influenciou um número significativo de práticas: poesia, caligrafia, pintura, mitologia e, em certa medida a música. Este modelo, constitui-se como um verdadeiro sistema que forma uma rede semiótica onde todas as práticas obedecem a um mesmo processo de simbolização e a certas regras de oposição fundamentais. Na China as artes não se apresentam, deste modo, compartimentadas. É comum um artista dedicar-se à poesia, à caligrafia e à pintura como uma arte completa onde todas as dimensões

⁴³⁹ Existem exemplos que mostram alguma relação entre os dois, exemplo do elemento água:

☵ no *I-Ching* e ☵ na escrita arcaica chinesa.

CHENG, François (1977), pág.14.

⁴⁴⁰ “Et le *Yi King* (*I-Ching*) est l’œuvre par excellence de la trace écrite, qui en lui est primitive.” JULLIEN, François (1993), pág.15.

Na introdução Jullien fala desta obra como algo à parte: “il n’y a pas là une trame définitive qui de bout en bout nous conduise mais un mode d’emploi à suivre, un **dispositif à manipuler**”. Idem, pág.7

⁴⁴¹ Na composição de um poema, a busca do termo certo ganhou a designação de *zi-yan* (“mot-oeil”). Este poderia esclarecer de um só golpe todo o poema, libertando o mistério que encerrava.

espirituais do seu ser são exploradas: “chant linéaire et figuration spatiale, gestes incantatoires et paroles visualisées.”⁴⁴²

Não será difícil compreender porque a caligrafia se tornou uma arte maior na China. A exaltação da beleza dos ideogramas, permite ao artista explorar o ritmo do seu ser profundo e entrar em comunhão com os elementos⁴⁴³. Ao realizar a unidade de cada carácter e o equilíbrio com os outros através de tensões, harmonias, quietude, força ou delicadeza, de modo a exprimir todas as coisas o artista atingia a sua própria unidade. A natureza deste acto é a do gesto repetido e imemorial, sempre renovado, como uma dança. O acto da escrita resulta como um aprendizado de movimentos encadeados à semelhança do que acontece com as artes marciais, onde um gesto pressupõe um outro, num encadeado em que a exigência é o não rompimento da continuidade. Como François Jullien refere⁴⁴⁴, este facto liga-se a uma forma de saber onde o devir se torna possível. São as capacidades imanentes do *conhecer* e *fazer* em cooperação: “l’une, l’éclairant par avance, lui permet sans cesse d’advenir, et l’autre, épousant constamment la logique esquissée, l’actualise jusqu’à son terme.”⁴⁴⁵

O poema de Wang Wei *Le Talus-aux-Hibiscus* é um claro exemplo do que temos vindo a tentar estabelecer. Neste poema Wang Wei pretende sugerir que à força de contemplar a árvore ele acaba por fazer parte dela, vivendo assim a experiência da eclosão a partir do seu *interior*⁴⁴⁶.

⁴⁴² CHENG, François (1977), pág.15.

⁴⁴³ O caso geral de um carácter complexo corresponde a uma chave+signo fonético. As chaves são 214 correspondendo a: chave de água, chave de madeira; chave de homem; etc. CHENG, François (1977), pág.12.

⁴⁴⁴ JULLIEN, François (1993), pág.201.

⁴⁴⁵ Idem, pág.200.

Tradução livre: um, o iluminante, permite-lhe incessantemente devir, e o outro, casando constantemente com a lógica esboçada, atualiza-o até ao seu termo.

⁴⁴⁶ Tradução de François Cheng:

“Au bout des branches, fleurs de magnólia
Dans la montagne ouvrent leurs rouges corolles
-Un logis près du torrent, calme et vide
Pêle-mêle, les unes éclosent, d’autres tombent”

CHENG, François (1977), pág.135.

王維

辛夷塢

木 末 芙 蓉 花
山 中 發 紅 萼
澗 戶 寂 無 人
紛 紛 開 且 落

Em vez de explicar ou descrever esta experiência, Wang Wei alinha cinco caracteres na primeira linha:

木 末 芙 蓉 花

1.º:ramo, 2.º:extremidade, 3.ºe4.º:magnólia, 5.º:flores

François Cheng traduz esta linha por “Au bout des branches, fleurs de magnólia.”⁴⁴⁷ A análise que Cheng faz em seguida é extremamente valiosa para a compreensão deste sistema. Como diz, ao ler os caracteres na sua ordem temos, de facto, a impressão de assistir ao processo de floreamento de uma árvore. O primeiro carácter: uma árvore nua; o segundo: algo nasce na extremidade dos seus ramos; o terceiro: um botão nasce, sendo o elemento superior erva ou folha; o quarto: o rebentar do botão; o quinto: uma flor na sua plenitude. No entanto, para lá do que é mostrado e do que é conotado, e, para quem conheça a língua chinesa, existe uma ideia subtilmente escondida neste verso: **a do homem que se introduz em espírito na árvore e que participa na sua metamorfose.**

Le troisième caractère 芙 contient en effet l'élément 夫 « homme », lequel contient l'élément 人 « homo » (ainsi, l'arbre représenté par les deux premiers caractères est désormais habité ici par la présence de l'homme). Le quatrième caractère 蓉 contient l'élément 容 « visage » (le bourgeon éclate en un visage), lequel contient l'élément 口 « bouche » (ça parle). Enfin, le cinquième caractère contient l'élément 化 « transformation » (l'homme participant à la transformation universelle). Par une économie de moyens, sans avoir recours au commentaire extérieur, le poète fait revivre sous nos yeux une expérience mystique, dans ses étapes successives.

CHENG, François (1977), pág.18.

⁴⁴⁷ CHENG, François (1977), pág.18.

A simbiose entre pintura e poesia realizou-se a partir da interpenetração do espaço e do tempo. O modo como o poeta concebe o poema tem em conta o facto de que este habita um tempo e um espaço. Não um espaço abstracto, mas um espaço mediúnico, onde signos humanos e coisas significadas se implicam num jogo multidireccional contínuo, tal como na pintura de paisagem com a sua *perspectiva cavaleira* que não oferece um ponto de vista fixo e que convida o espectador a penetrar nos lugares pintados mostrados ou escondidos.

Resumindo os traços característicos destas três artes:

Symbolisation systématique des éléments de la nature et du monde humain, constitution des figures symboliques et unités significantes, structuration de ces unités selon certaines lois fondamentales étrangères à la logique linéaire et irréversible, engendrement d'un univers sémiotique régi par un mouvement circulaire où toutes les composantes sans cesse s'impliquent et se prolongent.⁴⁴⁸
CHENG, François (1977), pág.28.

A obra de Alberto Carneiro sobre árvores apresenta semelhanças óbvias com os princípios da estética chinesa. Existe uma simbolização sistemática da natureza e do mundo humano nas suas obras, tal como também reconhecemos uma lógica não linear e reversível na constituição do corpo do seu trabalho. As implicações entre os componentes da sua obra renovam-se a cada momento. Corpo, ser, experiência, experiência da natureza e natureza reformulam-se constantemente, prolongando a abordagem deste escultor para a lógica do próprio cosmos.

Lógica circular, lógica que existe para além do tempo linear. Este eterno retorno ao princípio, ao primordial, envolve tanto o artista como o espectador, nesse movimento circular ascendente. Era aí que residia o centro da comunicação tanto da pintura chinesa de paisagem, tal como da poesia ou da caligrafia. O mesmo movimento está também na base da escultura do autor que aqui tratamos. Tal como Ernesto de Sousa referiu⁴⁴⁹, encontramos sempre o Alberto Carneiro quando caminhamos pelo campo. De algum modo, as suas evocações passam a ser as nossas, ou, provavelmente, também já eram as nossas, não descobertas, só tornadas presentes através da sua escultura.

⁴⁴⁸ Tradução livre: Simbolização sistemática dos elementos da natureza e do mundo humano, constituição de figuras simbólicas e unidades significantes, estruturação destas unidades de acordo com certas leis fundamentais estranhas à lógica linear e irreversível, produção de um universo semiótico governado por um movimento circular onde todas as componente incessantemente se implicam e se prolongam.

⁴⁴⁹ CARNEIRO, Alberto (1986), pág.66.



Fig.52 - Exposição *Árvores* no Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Huesca.

O cuidado não só no esculpir como na composição global, seja de cada escultura ou de um conjunto exposto, lembram o cuidado do calígrafo em encontrar a unidade. Trata-se, também em Alberto Carneiro, de conseguir a unidade de cada escultura não perdendo nunca o sentido de conjunto. A natureza do trabalho deste escultor poderia supor uma maior autonomia de cada escultura, no entanto, a cada exposição Carneiro denota uma preocupação extrema no *texto*. Ou seja, tal como o calígrafo, Alberto Carneiro nunca perde o sentido total do *texto*, que se realiza, no seu caso, como materialização da memória experiencial sobre os elementos. Cada obra incorpora, tal como o ideograma, uma ideia complexa constituída por diversos signos que não se esgotam nessa *palavra* ou *texto* original.

A relação que nos parece existir reside na mesma não-objectualidade a partir de um processo de imanência semelhante. Os pincéis são, em Alberto Carneiro, a serra ou goivas e a árvore incorpora a tinta e o papel. As esculturas de Alberto Carneiro possuem essa mesma capacidade, da pintura caligráfica ideográfica, de simbolizar e incorporar, ao invés de representar. **As suas esculturas sobre árvores podem ser interpretadas como ideogramas volumétricos que escrevem a relação de intimidade entre o autor e a Natureza.**



Fig.53 – *Meu Corpo, Flor e Fruto*, 1997-2002, Tola e Ocomé.

Na leitura do poema de Weng Wei encontramos o subtil na presença do poeta na participação do fenómeno que escreve. Tirando a evidência da relação com o título da obra *Meu Corpo, Flor e Fruto*, também as marcas do traçar, ou do esculpir no caso que tratamos, mostram essa mesma ausência realizante. **As marcas do esculpir são os trilhos traçados pelo caminhar do escultor sobre a matéria sem escala, que é árvore e paisagem em simultâneo.**

2.3 NATUREZA E PAISAGEM

O escultor atento sabe que a madeira, pela disposição de seus veios (sua orientação, diria Kant), pela natureza e dureza de suas fibras, pela diversidade e complexidade de suas configurações, exige como que um respeito por parte dos olhos mais exactamente um julgamento do olhar e da mão. Do mesmo modo, o pintor e o cartógrafo, ambos observadores de espaços e de fenómenos do mundo terrestre, desenvolvem uma arte da leitura visual dos signos que constituem a qualidade própria de uma paisagem.

BESSE, Jean-Marc (2004), pág.19

A substância da paisagem realiza-se alcançando o Princípio do Universo.

SHITAO (s.d), pág.18, Cap.VIII.

A concepção ocidental de paisagem baseia-se na visão. Paisagem deriva da palavra país (*Paese, Landschaft*), estando assim ligada a noções específicas de território e geografia. Na sua origem o termo tinha um sentido sobretudo jurídico-político e topográfico, sendo a “*província, a pátria ou a região*”⁴⁵⁰. Na acepção oriental baseia-se na complementaridade entre Céu e Terra. Daí o termo paisagem ser, em chinês, composto por *montanha e rios* [*shan-shui* ou *shan-chuan*], mas não possuindo carácter disjuntivo. Trata-se da união dialéctica de dois complementares, sugerindo assim uma noção unitária.

Este facto ajuda à não existência de um ponto de vista. As pinturas de paisagem chinesas têm na maior parte dos casos, aquilo a que podemos chamar diversos pontos de vista. A inexistência de perspectiva (até influência europeia) faz com que a maior parte das obras sejam constituídas por planos. A perspectiva implica um único ponto de vista; a paisagem na acepção ocidental implica um enquadramento visual relativo a um único observador.

En el arte occidental la pintura se concibe generalmente como vista en un marco o a través de una ventana, y así traída hacia el espectador; pero la imagen oriental existe realmente solo en nuestra propia mente

⁴⁵⁰ BESSE, Jean-Marc (2000), pág. 20.

Na nota 13 Jean-Marc Besse enquadra o problema do estabelecimento do termo e sua bibliografia principal: “A história da aparição da palavra que designa o conceito de paisagem nas diferentes línguas europeias está ainda por ser escrita. Remetemos aqui, principalmente, a C. Franceschi, *Du mot paysage et des ses équivalents dans cinq langues européennes*, em M. Collt (dir.), *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles: Ousia, 1997, p.75-111 (bibliografia), bem como a R. Gruenter, *Landschaft. Bermerkungen zur Wort-und Bedeutungsgeschichte*, *Germanish-Romanish Monatsschrift*, nova série, t. III, 11953, p.111-120. Ver também J. B. Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven: Yale University Press, 1984, p.1-8.”

y corazón, y desde allí es proyectada o reflejada en el espacio. La presentación occidental se dibuja como si viera desde un punto de vista fijo, y debe ser ópticamente plausible; el paisaje chino se representa típicamente como visto desde más de un punto de vista, o en cualquier caso desde un punto de vista convencional, no «real», y aquí lo esencial no es la plausibilidad sino la **inteligibilidad**. En la pintura generalmente hay relieve (*natommata*, *nimnonmata*), es decir, modelado en luz abstracta, puesto que la pintura se considera como um *modo* comprimido de la escultura; pero nunca antes de la influencia europea en el siglo diecisiete se hizo ningún uso de sombreados, clarososcuros, *chayatapa*, luces y sombras.
COOMARASWAMY, A. K. (1934), págs. 28-29.

A impressão de profundidade gerada a partir das estruturas contrastantes criadas, baseava-se na habilidade de conseguir fazer surgir de cada plano o seguinte. Este facto incitaria o espectador a penetrar na obra através dos caminhos sinuosos e ordenados criados pelo pintor. Para além do despoletar do mistério a percorrer, o pintor deveria ainda considerar as tensões existentes em cada plano, através de contrastes diversos. Um outro elemento vital na união e na respiração é, como já vimos, o Vazio que deveria assumir a forma de nuvens, brumas e água e que em tudo devia penetrar. Por último, Shen Tsung-ch'ien fala-nos de algumas regras fundamentais. Se uma floresta pode ser mostrada *a nu*, uma habitação deve permanecer meio escondida; se uma extensão de água pode não mostrar limites, um terreno plano pode apresentar-se como monótono; um curso de água deve transmitir a sensação de possuir uma nascente e um caminho de levar a algum lugar.

O efeito de profundidade, obtém-se assim, não só a partir dos contrastes das matizes mas, sobretudo, pela colocação judiciosa dos elementos que constituem a pintura de paisagem. “Les rochers constituent l’ossature de la montagne, et les sources les veines des rochers.”⁴⁵¹

Comment un paysage composé de montagne et d’eau peut-il inspirer un peintre, si ses pics, ses forêts, ses ponts et ses habitations se présentent comme des échantillons figés et sans secret? C’est pourquoi une vraie montagne possède en sa hauteur des sommets inviolés et en sa profondeur des abîmes insondables.
Pu Yen-t’u (dinastia Ts’ing)
CHENG, François (1989), pág.53.

A paisagem que fascinava o pintor chinês continha elementos visíveis e invisíveis. Como vimos anteriormente, o artista tinha de dominar todo o jogo de Cheio-Vazio,

⁴⁵¹ Chen Chi (dinastia Ts’ing) em CHENG, François (1989), pág.142.

para poder combinar visível e invisível; para poder trabalhar elementos aparentemente finitos como infinitos. **As articulações secretas e os momentos decisivos dissimulados continham o verdadeiro charme das mil montanhas e dos dez mil vales.** Esta atmosfera, carregada de mistério, era atingida através da maior ou menor visibilidade dada a estes elementos decisivos, aquilo a que chamavam a *presença sem forma* dotada duma estrutura interna infalível.

La tension énergétique au travers de la forme que tend à peindre le peintre chinois, plutôt que s'en tenir à reproduire morphologiquement ses contours, vient donc d'abord de ce que ce paysage naît de la réduction d'une immensité (...); le paysage qu'il peint est cosmique.⁴⁵²
JULLIEN, François (2003), pág.267

Shitao, no seu capítulo 7, deixa transparecer a ideia de que a pintura dos diferentes elementos fornece à obra um conjunto de tensões e não de formas que o artista deve articular. A relação criada não se estabelece na determinação e sim na *de-substancialização*, segundo termo de François Jullien⁴⁵³. Devemos assim considerar o efeito de animação que cada elemento comporta. Cada um destes é pintado, não pelo seu carácter próprio, mas pela relação de complementaridade que estabelece com os outros. Não servem assim um dispositivo representacional e sim, um outro energético-espiritual. São pintados vectores de vitalidade e não objectos. No entanto, é a partir dos elementos que compõem a paisagem que o artista consegue exprimir a ressonância interna do todo com o Sopro vital que os atravessa e onde cada um tem um papel individualizante.

Se não se capta claramente o Uno, a multiplicidade dos seres torna-se obstáculo. Se se capta claramente o Uno, a multiplicidade dos seres revela a sua ordem harmoniosa.
SHITAO (s.d.), pág.18.

A paisagem é pensada como uma interacção entre pólos: alto, baixo; vertical, horizontal; compacto, fluido; opaco, transparente⁴⁵⁴. A designação *Montanha-Rios*

⁴⁵² Tradução livre: A tensão energética através da forma que o pintor chinês tende a pintar, antes que deter-se a reproduzir morfologicamente os seus contornos, vem de facto de esta paisagem nascer da redução de uma imensidade (...); a paisagem que ele pinta é cósmica.

⁴⁵³ JULLIEN, François (2003), pág.264.

⁴⁵⁴ Shitao coloca esquematicamente alguns complementares:

“Verticais e horizontais, concavidades e relevos constituem o ritmo. Sombras e luzes, espessura e fluidez constituem a tensão espiritual. Rios e nuvens, na sua concentração ou dispersão, constituem a ligação. O contraste entre recolhimentos e saltos constitui a alternância de acção e afastamento. O alto e luminoso são

simboliza todas estas dualidades complementares que compõem o mundo e as interacções infinitas entre elas. A arte da pintura de paisagem chinesa procurava a totalidade deste dinamismo e não um pedaço de paisagem enquadrado pela autoridade duma visão: o seu objectivo era um para-além da representação. Podemos considerá-la uma pintura inobjectivada, tal como consideramos a escultura de Alberto Carneiro inobjectivada.

As suas esculturas sobre árvores, que temos vindo a estudar, encontram-se nessa mesma relação entre expressão e matéria. As esculturas de Alberto Carneiro falam-nos da sua relação com a paisagem a partir de árvores trabalhadas. São evocados elementos e memórias. Mas a expressão resultante são vectores de vitalidade e não objectos. Para Carneiro também as dualidades complementares têm um papel fundamental na conformação da sua obra. São disso exemplo os trabalhos que utilizam mandalas com descrição das diversas orientações, as noções alternantes de cima e baixo, os elementos⁴⁵⁵ (água, terra, fogo, ar), as estações do ano, ou como o próprio nos diz:

O vertical leva a conhecer as coisas como elas são, no entendimento e no sentido mais profundo da sua realização. O horizontal leva a conhecer tudo acerca de alguma coisa.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.46.

Não existem características formais explícitas que nos liguem aos elementos evocados e, no entanto, a relação que se estabelece com as esculturas é imediata. Também aqui, em vez de uma determinação, existe uma *de-substancialização* da matéria, elementos e memórias exploradas.

O diálogo com a Natureza realiza-se a partir do entendimento da árvore como contendor de energias cósmicas mutantes. Trata-se sobretudo de conseguir um diálogo directo com a Natureza. Como Diderot escreveu

C'est la Nature que je vais écrire. Je laisserai les pensées se succéder sous ma plume, dans l'ordre même selon lequel les objectes se sont offerts à ma réflexion, parce qu'elles n'en représenteront que mieux les mouvements et la marche de mon esprit.

DIDEROT (1753), pág. 61.

amedida do Céu. O exteso e profundo são a medida da Terra. O Céu abraça a Paisagem com os seus ventos e nuvens. A Terra anima a Paisagem com os seus rios e rochas." SHITAO (s.d.), pág.20.

⁴⁵⁵ Ao contrário dos cinco elementos taoistas (metal, madeira, terra, água, fogo) Alberto Carneiro manteve desde o início uma abordagem mais bachelardiana baseada na cultura ocidental dos quatro elementos.

*Escrever a Natureza*⁴⁵⁶ é o que Alberto Carneiro tem vindo a fazer, a partir do surgimento e interpretação de forças que lhe chegam pelo movimento e marcha do seu espírito no diálogo operativo com as árvores. A paisagem não possui o mesmo sentido em Alberto Carneiro que noutros artistas mais ligados à imagem, seja pintura, fotografia ou outra forma de expressão que *enquadre*, que possua um ponto-de-vista. Tal como na estética chinesa, Alberto Carneiro exprime-se através de conceitos de natureza e paisagem profundamente ligados à experimentação destes. O entendimento do trabalho agrícola como potência plástica é a intuição de uma atitude que encontrará mais tarde ressonância nas culturas a Oriente. A paisagem é para Alberto Carneiro, como para a pintura da tradição chinesa, um local de mediação (Céu, Terra, Homem): aí se manifesta o absoluto. E é na experiência dessa manifestação que o homem pode entrar em contacto com a Criação. O signo da tríade Céu, Terra, Homem, estabelece desde logo a simbiose Homem-Terra, e a partir desta uma outra com o Cosmos (Céu), a qual se estabelece numa outra ordem: “l’image au dela des images, la saveur au dela les goûts, la résonance par-delà les sons”.⁴⁵⁷

Na sua obra existe sempre uma busca fora de perspectividade. O seu trabalho sobre árvores é o sublinhar absoluto dessa inexistência. A marcha do seu espírito realiza-se neste plano onde co-existem realidade e sonho, homem e natureza, paisagem interior e exterior.

Afinal saí já pelo meu corpo. Corpo e mente. Unidade de corpo. Ele nela e ele por ela. Desenvolvimento para o cosmos. Sabedoria e conhecimento. Pela sabedoria, o corpo é consciência de tudo na mutação de cada coisa. Pelo conhecimento, ele age sobre o vertical e reafirma a acção sobre o horizontal. O vertical leva a conhecer as coisas como elas são, no entendimento e no sentido mais profundo da sua realização. O horizontal leva a conhecer tudo acerca de alguma coisa.
CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.46.

⁴⁵⁶ A expressão *escrever a Natureza* remete-nos de novo para a associação com a arte da caligrafia chinesa, como forma mais pura de relação com a Natureza.

⁴⁵⁷ CHENG, François (1977), pág.86.

2.3.1 Montanha e Rio

La montagne a les cours d'eau pour artères, les arbres et les herbes pour chevelure, les brumes et les nuages pour expression. Ainsi, la montagne doit à l'eau sa vie, aux arbres et aux herbes sa beauté, aux brumes et aux nuages son mystère. L'eau, elle, a la montagne pour visage, les kiosques et les pavillons pour sourcils et yeux; et la simple présence d'un pêcheur lui donne de l'esprit. Ainsi, l'eau doit à la montagne sa grâce, aux kiosques et aux pavillons sa clarté, au pêcheur en sa barque son allure insouciant et libre.⁴⁵⁸ Kuo Hsi (dinastia Sung)
CHENG, François (1989), pág.117.

Montanha e Água constituem os dois pólos centrais da pintura de paisagem chinesa. Como já referimos, essa união dialéctica, em si, designa o próprio termo *paisagem* em chinês. A paisagem, para os pintores chineses, embora possua uma materialidade concreta, tende para uma espiritualidade animada.

O pintor deveria *abandonar-se* na proximidade de montes e águas. Deixar-se ser inteiramente penetrado pelo espírito destes elementos. Segundo a tradição seria necessário ver a verdadeira paisagem ao longe para captar as suas linhas de força, e de perto para captar a sua substância. A paisagem de montanha apresenta-se com um carácter próprio em cada estação: na Primavera é doce, embriagadora; no Verão densa e espessa; no Outono clara e etérea; No Inverno sombria e insípida. Isto para além dos próprios aspectos cambiantes da própria montanha segundo a altura do ano. O conjunto deveria ressaltar uma abordagem unificada, entre a montanha e os elementos que lhe conferem o carácter sem entrar na descrição de detalhes. A atmosfera enublada que anima a paisagem de montanha não é igual em todas as estações:

Chez l'homme, toutes les expressions de joie, de colère, de tristesse ou de contentement se reflètent dans le visage. Dans la montagne, c'est par les nuages que se montrent les humeurs infiniment changeantes du temps.⁴⁵⁹ Chin Shao-ch'eng (dinastia Ts'ing)
CHENG, François (1989), pág.145.

⁴⁵⁸ Tradução livre: A montanha tem por artérias os cursos de água, as árvores e as ervas por cabeleira, as brumas e as nuvens como expressão. Assim, a montanha deve a à água a sua vida, às árvores e às ervas a sua beleza, às brumas e às nuvens o seu mistério. A água, tem a montanha por rosto, os quiosques e os pavilhões por sobranceiras e olhos; e a simples presença de um pescador dá-lhe do espírito. Assim, a água deve à montanha a sua graça, aos quiosques e aos pavilhões a sua clareza, ao pescador no seu barco o seu andamento despreocupado e livre.

⁴⁵⁹ Tradução livre: No homem, todas as expressões de alegria, de cólera, de tristeza ou de contentamento se reflectem no rosto. Na montanha, são as nuvens que mostram os humores infinitamente variáveis do tempo.

Este entendimento da paisagem como espaço de mediação espiritual possui uma forte componente material. Só o entendimento de todos os factores envolvidos nas inúmeras manifestações do absoluto podiam permitir a libertação da expressão. Esta expressão apresenta-se como poética. O poeta é, tal como na visão bachelardiana estudada no primeiro capítulo deste estudo, um profundo conhecedor da matéria e não um articulador de palavras ou termos. Esta expressão dos fenómenos através da poesia, seja ela pintada, caligrafada ou escrita, tem sempre como base um entendimento profundo da matéria. Matéria natural e *sobrenatural*⁴⁶⁰.

Se o homem é constituído, segundo a visão de Liu Xie⁴⁶¹, por um sopro tão puro como o da flor e tem um espírito tão precioso como o mais puro dos jades, como pode ele ser insensível ao apelo da natureza? O homem é encarado como o sujeito privilegiado que possui a capacidade de aceder aos cruzamentos internos dum imenso sistema sempre em transformação. É através do ritmo universal que o homem pode e deve entrar em comunhão com o mundo dos vivos: “les signes que l’homme invente ne sont viables que s’ils sont reliés aux signes secrets révélés par la Création.”⁴⁶²

O entendimento dos signos da matéria nos seus múltiplos fenómenos viabiliza o acesso aos segredos da Criação. Su Tung-po⁴⁶³ dizia⁴⁶⁴ que um bambu cresce desenvolvendo sempre o que já existe de virtual nele. Deste modo proceder à sua representação por adição (pintar junta a junta) vai contra a lei vital do bambu. Dizia-se que o ideal seria contemplar a sombra do bambu num muro, ao luar, de molde a poder apreender a sua forma essencial.

Esta ordem de entendimento, permite pensar uma rocha como uma entidade estável, que deveria ser representada como uma presença tão móvel como o sopro e tão fluida como a água, ou no carácter específico de cada espécie de árvore.

T’ang I-fen escreveu⁴⁶⁵ que o rochedo é um descendente da montanha. O rochedo tem por cónjuge a árvore. Sem árvore um rochedo vê-se privado de abrigo e sem rochedo, uma árvore vê-se privada de apoio. Daqui a razão da complementaridade destas duas entidades solidárias e da sua representação conjunta. No entanto, cada uma tinha as suas exigências próprias. Falamos destes dois elementos base da paisagem

⁴⁶⁰ “En Chine la distinction naturel/surnaturel n’est pas explicite.” JULLIEN, François (2003), pág.195.

⁴⁶¹ Liu Xie (465?-520?) escreveu uma das mais importantes obras da estilística tradicional chinesa: *Wen-xin diao-long* [*Dragon sculpté sur le cœur du wen*]. CHENG, François (1977), pág.87. ANEXO 5.

⁴⁶² Ibidem.

⁴⁶³ Su Tung-po, foi um grande poeta e calígrafo da dinastia Sung (séc.XI). Grande especialista na pintura de bambus.

⁴⁶⁴ CHENG, François (1989), pág.85.

⁴⁶⁵ CHENG, François (1989), págs.71-72.

chinesa porque se constituem como a base operativa de Alberto Carneiro. Este escultor trabalha quase exclusivamente pedra e madeira ou como ele próprio diz *Montanha e Floresta*. São muito pontuais os exemplos de utilização conjunta destas duas entidades. Carneiro prefere trabalhar cada matéria separadamente, extraindo, no entanto, o que existe de árvore na pedra ou de pedra na árvore.

Alberto Carneiro trabalha ontologicamente a *floresta* ou como temos vindo a tratar a *árvore*. A natureza de cada espécie é respeitada e aprofundada de forma a poder constituir-se como parte da expressão e não apenas como material. A Árvore não é só madeira tal como Montanha e Rios não são paisagem. Cada um destes elementos remete para seres que possuem características próprias mas que podem ser associados de modo a que existam possibilidades de mutação sempre activas. Abstracções como madeira ou paisagem não permitem o apoio no real para que se possa atingir o princípio interno de alguma coisa.

Peut-être avez-vous entendu la musique de l'homme, mais non celle de la terre; peut-être avez-vous entendu la musique de la terre, mais non celle du ciel.

TCHOUANG-TSEU (s.d.), pág.35.



Fig.54 – *As Árvores Como os Rios Correm Para o Mar*, em construção, 2008.

2.3.1.1 Matéria

As imagens da escultura não são transferíveis para outra linguagem. Cada imagem é consubstanciação de gestos próprios: tem o seu espaço, o seu tempo, a sua matéria. As imagens apenas se podem complementar na convergência dos significados, no que cada fruidor concluirá por si mesmo, segundo o seu sentir e o seu pensar.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.47.

Para se poder ser pintor na antiga china, era necessário um longo percurso de aprendizagem que se iniciava na cópia dos mestres, passando depois pela observação paciente dos diversos fenómenos naturais. O domínio traço era vital nesta arte. Não nos alongaremos nas premissas e nos conteúdos da técnica pictural já que não é esse o nosso objectivo. Pretendemos estabelecer uma relação com Alberto Carneiro no sentido do paralelismo que também aqui encontramos com o seu percurso de aprendizagem, bem como o modo que tem explorado a matéria.

Como já referido neste estudo, Alberto Carneiro iniciou-se na escultura numa oficina de santeiro ainda criança. A cópia de modelos constituiu a sua fase de domínio da técnica de escultura sobre madeira. A progressão fazia-se por fases, correspondendo estas às diversas partes do corpo dos santos. Começava-se talhando as costas, progredindo depois, com os anos de trabalho, para zonas mais complexas do corpo. O final desta carreira seria ter a sua própria oficina para então poder esculpir as faces, já que essa parte da anatomia estava destinada ao mestre da oficina. Alberto Carneiro avançou até aí, chegando a possuir a sua pequena oficina de santeiro. No entanto, o final desta etapa não tranquilizou o seu ser. Avançou para os estudos académicos, primeiro no Porto e depois em Londres. Também aqui Alberto Carneiro se viu confinado a seguir normas pré-estabelecidas para a concretização das suas obras académicas. O ponto de viragem deu-se quando este reconhece na sua infância e no contacto com as matérias da terra, a essência do seu discurso. Um discurso que ganhou ao longo de todos estes anos um corpo. Corpo constituído pelas metamorfoses da matéria: a montanha ou a floresta – a pedra ou a árvore. Metamorfoses que são um constante *vibrar e escavar* da sensação, como dizem Deleuze e Guattari⁴⁶⁶.

⁴⁶⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1991), pág.147. “Vibrar a sensação – unir a sensação – abrir ou fender, escavar a sensação. A escultura apresenta estes tipos quase em estado puro, com as suas sensações de pedra, de mármore ou de metal que vibram conforme a ordem dos tempos fortes e dos tempos fracos, das saliências e das concavidades, com os seus poderosos corpo a corpo que as entrelaçam, a sua ordenação de grandes vazios de um grupo para o outro e no interior de um mesmo grupo em que se deixa de saber se é a luz, se é o ar que esculpe ou que é esculpido.”

A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo. Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade.
CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.32

Se o domínio do pincel era decisivo para o pintor chinês, também o domínio da técnica de esculpir as árvores pode ser visto como forma de libertação das possibilidades do discurso através da expressão. Como vimos no capítulo 1, o domínio da matéria é, não uma vitória, mas um trabalhar *com*. A partir daí, homem e matéria, falam em uníssono. O homem fala pela matéria e a matéria pelo homem. É como nos dizem Deleuze e Guattari sobre André Dhôtel⁴⁶⁷, a capacidade de colocar as personagens em estranho devires-vegetais, ou, como o próprio André diria não se trata de uma personagem que se transforma noutra, mas algo que *passa de uma para outra*.

O conto de Okakura Kakuzo sobre a apreciação da arte é exemplar do princípio osmótico. O músico deixa a harpa, construída a partir de uma árvore majestosa, tocar a sua natureza. Ele, Piewoh o músico, no final, não sabe se foi ele que tocou a harpa ou a harpa que o tocou a ele.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Op. Cit., pág.152.

⁴⁶⁸ Transcrevemos aqui todo o conto dada a sua relevância para o tema que estamos a tratar. Conto incluído em RACIONERO, Luís (1975), págs.215-216:

“¿Has oído el cuento Taoísta de la Doma del Arpa?

Erase una vez, en la Cañada de Lungmen, un árbol de kiri, un verdadero rey del bosque. Alzaba su cabeza para hablar a las estrellas y sus raíces se hincaban profundamente en la tierra, mezclando sus espirales bronceadas con las del plateado dragón que duerme más abajo.

Y sucedió que un poderoso mago hizo de este árbol un arpa maravillosa, cuyo espíritu terco tan sólo podía ser domado por músicos excelsos. Por mucho tiempo guardó el instrumento el Emperador de China, pero fueron vanos todos los esfuerzos de los que trataban de arrancar melodías de sus cuerdas. Como respuesta a sus grandes esfuerzos sólo salían del arpa notas llenas de desdén, en desacuerdo con las canciones que ellos cantaban. El arpa rehusaba reconocer un amo.

Al fin vino Piewoh, el príncipe de los artistas. Con manos tiernas acarició el arpa tal como uno haría para calmar a un caballo indómito, y muy suavemente tocó las cuerdas.

Cantó la naturaleza y las estaciones, las altas montañas y las aguas que corren, ¡y todas las memorias del árbol despertaron! Una vez más el aliento dulce de la primavera jugueteó entre su ramaje. Las cataratas jóvenes, al danzar por los barrancos, se reían de las flores en capullo. De pronto se escucharon las voces adormecidas del verano con sus diez mil insectos, el goteo suave de la lluvia, el lamento del cucú. ¡Grrr! Ruge un tigre y el valle le responde con su eco. Es ya otoño; en la noche desierta, aguda como una espada brilla la luna sobre la hierba helada. Ahora reina el invierno, y por el aire lleno de nieve giran bandadas de cisnes y el granizo replica en las ramas de los árboles con deliciosa fiereza.

Do mesmo modo os pintores chineses atribuíam grande importância ao entendimento das matérias, para que a sua alma pudesse falar delas. Alma que se ligava ao *princípio primordial* através do coração podendo assim aceder à estrutura das coisas. Tal como no conto de Kakuzo, o artista *deixa-se* falar pela matéria: entrega-se aos seus princípios físicos e memória, à identidade do ser, o qual, por isso, não é só material. Trata-se de compreender as coisas na sua origem: “La croissance de chaque arbre obéit à une nature profonde qui lui est propre.”⁴⁶⁹

Um dos exercícios base consistia em pintar pedras e rochas. “Il n’est pas exagéré de dire que dans la peinture chinoise le rocher jouit du même statut que celui du corps humain dans la peinture occidentale.”⁴⁷⁰ A pedra pelas qualidades plásticas do seu volume oferecia a possibilidade de explorar uma infinidade de traços distintos. Mas, sobretudo, a pedra era um elemento vivo, tal como todos os elementos da natureza⁴⁷¹. O sopro vital criou todos os seres. A partir da pedra o artista poderia prolongar a sua capacidade de desenho para outras coisas de modo a aferir as suas qualidades estéticas e *éticas*: “rigueur et droiture du bambou, grâce et humilité des feuilles d’orchidées.”⁴⁷²

O longo entendimento interiorizado da matéria, que se liberta num não mimetismo é comum tanto a Alberto Carneiro como aos pintores chineses. A obra final é tanto o *real* como o interior do artista⁴⁷³. Ressoa a visão de Novalis sobre a poesia: “*le fond de l’âme révélé*.”⁴⁷⁴

Luego Piewoh cambió de modo y cantó al amor. El bosque se cimbrea como un ardiente enamorado profundamente perdido en sus pensamientos. En lo alto, como una soberbia doncella, pasa una nube brillante y hermosa; pero al pasar, deja largas sombras en el campo, negras como la desesperación. De nuevo cambió el modo; Piewoh cantó la guerra, el fragor de aceros y los corceles en carretera. Y en el arpa se alzó la tempestad de Lungmen, el dragón cabalgaba sobre el rayo y una avalancha de truenos rompía entre las colinas. En éxtasis, el monarca Celestial preguntó a Piewoh cuál era el secreto de su victoria. «Señor, le respondió, los otros fracasaron porque cantaban para sí. **Yo dejé que el arpa escogiese su tema, y no supe con certeza si el arpa era Piewoh o Piewoh era el arpa.**» Okakura Kakuzo (1862-1913).

⁴⁶⁹ CHENG, François (1989), pág.77. Tradução de Ching Hao (Cynq-Dinasties).

⁴⁷⁰ Idem, pág.166.

⁴⁷¹ Segundo Wang Chih-yuan uma rocha é uma entidade estável, por isso é necessário representá-la como uma presença tão móvel como o Sopro, tão fluida como a água. Segundo ele isto não se explica por palavras. O pintor terá de senti-lo. Este é o sentido pelo qual os Antigos nomeavam as rochas de *raiz das nuvens*. Diziam também que uma rocha ode ter possuir um aspecto atormentado ou alegre, fantástico ou pacífico, parecendo mudar de fisionomia a cada momento. Em CHENG, François (1989), pág.76.

⁴⁷² Idem, pág.166.

⁴⁷³ “On assiste à un processus dans lequel l’homme cherche à imiter non tant le monde créé que le geste démiurgique du Créateur: c’est sa manière humble mais consciente de participer à une Création continue conçue comme le Tao. Participation en effect.” CHENG, François (1989), pág.166-167.

⁴⁷⁴ NOVALIS (1846), Pág.309.

Tal como referido no primeiro capítulo deste estudo, o pensamento de Novalis é percorrido pela assunção da alma, do fundo da alma, como verdadeiro gerador da poesia. Para ele, era aqui que residia a verdadeira unidade do poema. E, devido à sua natureza, a representação do fundo da alma não pode ser outra coisa senão espontânea, universal, associante e criadora, não como é, mas como poderia ser e como deveria ser.

2.3.1.2 Nas veias do Dragão



La poussée interne d'un paysage tient aux "artères du dragon"⁴⁷⁵ qui le structurent. Le mouvement du "dragon" peut être droit ou oblique, continu ou brisé, visible ou invisible. Outre les "artères du dragon", il faut faire grand cas du *k'ai-ho* [ouverture-clôture] qui a trait, de haut en bas du tableau, au rapport de contraste entre les divers groupes d'éléments qui forment un paysage, entre par exemple le pic maître et les monts secondaires, entre les nuages et les étendues d'eau. Partout dans le tableau, suivant la configuration du paysage, le compact doit s'opposer au délié, et les éléments réunis aux éléments séparés. Quant au *ch'i-fu* (montée-descente), il concerne la séquence rythmique d'un paysage, séquence qui relie le proche au lointain et qui assure le rapport de cohérence à l'intérieur même d'une figure (d'une montagne par exemple), entre la face et le dos, entre la tête et le pied, etc. Fixer les «artères du dragon» sans s'occuper du *k'ai-ho* et du *ch'i-fu*, c'est créer un espace arbitraire et relâché. Inversement, il est indispensable que le *k'ai-ho* et du *ch'i-fu* s'appuient sur les sens, comme des enfants privées de leur mère. Grâce à une organisation rigoureuse fondée sur ces rapports de contraste et de cohérence, le dragon qui évolue au sein du

⁴⁷⁵ Noção tirada à geomância e que designa a configuração secreta de um território.

paysage, en dépit de ses mouvements multiples, ne perd jamais son unité en tant que corps vivant.⁴⁷⁶

Wang Yuan-ch'i (dinastia Ts'ing)

CHENG, François (1989), Pág.136.



Este texto de Wang Yuan-ch'i ajuda-nos a aprofundar algumas dimensões do entendimento da paisagem e da natureza pelos antigos chineses, servindo-nos como base também, para uma associação de entendimento semelhante na configuração secreta encerrada nas árvores de Alberto Carneiro. O que transparece neste texto, para além das questões de composição baseadas na complementaridade alternante, é a qualidade da paisagem como corpo vivo. Este *dragão* que se move na paisagem com movimentos múltiplos não perdendo nunca a sua unidade enquanto corpo vivo, resulta numa imagem que, embora metafórica, nos coloca no cerne das questões que temos vindo a estudar. Todo o conhecimento da matéria, todas as possibilidades poéticas se encontra como que enterrado na própria paisagem. É um corpo vivo que apenas espera tornar-se visível. Se este corpo nos liga à riqueza dos mitos chineses, onde o dragão tem um papel fundamental, também nos liga a uma certa ideia de magia que perpassa toda a cultura deste povo. À ideia de que o artista tem algo de *xamane*⁴⁷⁷ no entendimento

⁴⁷⁶ Tradução livre: A força interna de uma paisagem deve-se às “artérias do dragão” que a estruturam. O movimento do “dragão” pode ser direito ou oblíquo, contínuo ou descontínuo, visível ou invisível. Para além das “artérias do dragão”, é necessário dar grande importância ao *k'ai-ho* [abertura-encerramento] que ordenou, da parte superior à inferior do quadro, a relação de contraste entre os diversos grupos de elementos que formam uma paisagem, por exemplo, o pico mestre e os montes secundários, as nuvens e as extensões de água. Por toda a parte no quadro, de acordo com a configuração da paisagem, o compacto deve opor-se ao solto, e os elementos reunidos aos elementos separados. Quanto ao *ch'i-fu* [subida-descida], refere-se à sequência rítmica de uma paisagem, sequência que liga o próximo ao longínquo e que assegura a relação de coerência no próprio interior de uma figura (de uma montanha por exemplo), entre a frente e a costas, entre a cabeça e os pés, etc. Fixar as “artérias do dragão” sem se ocupar do *k'ai-ho* e *ch'i-fu*, é criar um espaço arbitrário e descuidado. Contrariamente, é indispensável que o *k'ai-ho* e o *ch'i-fu* se apoiem sobre os sentidos, como crianças privadas da sua mãe. Graças a uma organização rigorosa fundada sobre estas relações de contraste e de coerência, o dragão que evolui na paisagem, apesar dos seus movimentos múltiplos, nunca perde a sua unidade como corpo vivo.

⁴⁷⁷ Falamos aqui de xamanismo, não pelo conjunto das práticas, mas cingindo-nos apenas à ideia de uma mágica associada à leitura de um espírito.

Em relação ao Xamanismo na China (algo diferente do que estamos a pretender estabelecer) veja-se:

que faz desta realidade invisível. Tal como Alberto Carneiro escreveu em 1973: “Acredito realmente que o artista é um *medium* e que tem hoje o lugar do feiticeiro das tribos primitivas.”⁴⁷⁸

A simbolização sistemática que, como já referimos, a escrita ideográfica permitiu, dotou a cultura chinesa de um carácter único. Se os textos clássicos resultam, para nós, sempre tão enigmáticos, tal fica a dever-se às possibilidades exploradas pelos autores, de combinações e relações aparentemente menos óbvias, foneticamente, mas que através da escrita ganham novos sentidos. A aptidão combinatória a partir das qualidades gráfica e fonéticas da língua chinesa contribuíram para a criação de um universo mítico bastante vasto⁴⁷⁹.

Este engendrar de símbolos não se restringe à escrita e podemos observar como contaminou todo o imaginário com exemplos como aquele com que começámos este capítulo. As *artérias do dragão* são uma forma de ler a paisagem. De encontrar nela sinais desse ser mítico que pertence em simultâneo ao Céu e à Terra, ao invisível e ao visível⁴⁸⁰.

Para os chineses as pedras eram os ossos da terra⁴⁸¹. Embora possam permanecer invisíveis são elas que estruturam a paisagem. Neste sentido a terra é o músculo e a vegetação é a pele do Dragão. A ondulação da parte baixa das montanhas é o local onde o dragão se torna visível. A preferência pelo vale como condensação do sopro vital faz-se sentir de novo.

A vegetação, sobretudo os pinheiros pela sua verticalidade incarnavam o ser perfeito taoista - o carácter moral do homem virtuoso - e eram, como no caso da pintura de Wu Boli (fig.55), eles próprios uma metamorfose do dragão. O conceito de visibilidade e invisibilidade está bem presente nestas abordagens ao animal mítico e à sua incorporação na paisagem como pulsão que possui o poder da conformação⁴⁸².

ELIADE, Mircea (1951), págs.484-498.

⁴⁷⁸ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.54

⁴⁷⁹ François Cheng cita o exemplo de o veado [*lu*], se tornar o símbolo da prosperidade e o morcego [*fu*] o da alegria pelo simples facto de que as palavras prosperidade e alegria se pronunciam *lu* e *fu* respectivamente.

CHENG, François (1977), pág.25.

⁴⁸⁰ “C’est bien par son visible-invisible que le dragon exerce son infini pouvoir de fascination.” Pu Yen-t’u (dinastia Ts’ing) CHENG, François (1989), pág.50.

⁴⁸¹ “Las piedras son los huesos de la tierra y del cielo. Los huesos tienen valor cuando están profundamente enterrados y no aparecen en la superficie. El agua es la sangre del cielo y de la tierra. La sangre es valiosa cuando circula, y no cuando se coagula.” Kuo Hsi (1020-1090). RACIONERO, Luis (1975), págs.73-74.

⁴⁸² Em Hölderlin encontramos uma imagem semelhante no seu comentário a um fragmento de Píndaro. O conceito dos Centauros é comparado ao espírito de um rio, “na medida em que abre o curso e o limite, pela força, na terra originariamente liberta de atalhos que cresce para o alto.” HÖLDERLIN (1805), pág.33.



Fig.55 - *Pinheiro Dragão*, Wu Boli⁴⁸³ (Dinastia Ming), cerca 1400.

As árvores de Alberto Carneiro escavadas assemelham-se, tal como o sábio pinheiro, a um *dragão*. Se a busca libertadora de energias encerradas na matéria esculpida nos leva nesta direcção, não queremos com isto atribuir qualquer razão fundadora da forma *escamada* de certas árvores de Carneiro. Apresenta-se-nos como

⁴⁸³ “Wu Boli, (séc. XIV-XV) foi um monge Taoista.

“This animated pine recalls an account by the tenth-century hermit painter Jing Hao in which he describes «a gigantic pine tree, its aged bark overgrown with lichen, its winged scales seeming to ride in the air. Its stature is like that of a coiling dragon trying to reach the Milky Way.» For Jing Hao, as for later artists, the pine tree signified «the moral character of the virtuous man.» Here, the pine tree may also represent the Daoist sage, or «perfected being.» According to Daoist geomantic beliefs, vital energies collect at the base of a mountain slope along the edge of a stream—precisely the location of the pine in Wu Boli’s painting.” (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.475.3>).

mais uma proximidade de atitude em relação a esta cultura que liberta possibilidades de interpretação também semelhantes.

A relação com os mitos é aliás profícua na obra que abordamos aqui: são exemplos disso as diversas metamorfoses já abordadas da mitologia narradas por Ovídio, ou a comparação dos Centauros ao espírito de um rio por Hölderlin.

Pretendemos com isto reforçar o estreito laço entre árvores e mitos que existe desde logo⁴⁸⁴, mas levar este tema para um campo onde se torna latente uma existência. O ser árvore, como já referimos anteriormente, continua vivo, apenas muda de plano. O artista tem o papel de mediador. Mas de um mediador que sabe libertar o êxtase da árvore. Um mediador que saiba apoiar o “*k'ai-bo* e o *ch' i-fu* sobre os sentidos, como crianças privadas da sua mãe”. Como disse Wang Yuan-ch'i, é graças a uma organização rigorosa fundada sobre as relações de contraste e de coerência que o dragão evolui na paisagem e que, apesar dos seus movimentos múltiplos, este nunca perde a sua unidade como corpo vivo.

Para obter este corpo vivo, a acção sobre a matéria deve conter a mesma vivacidade, o *sopro*. A imagem de Wang Yü parece bastante apropriada:

Deux moments cruciaux dans l'exécution d'un tableau: le commencement et la fin. Le commencement doit être à l'image d'un cavalier lance au galop; celui-ci éprouve la sensation de pouvoir à tout moment freiner le cheval sans l'arrêter tout à fait. La fin, elle, doit ressembler à une mer qui reçoit tous les cours d'eau qui se déversent en elle; celle-ci donne l'impression de pouvoir tout contenir, tout en étant menacée de débordement.⁴⁸⁵

Wang Yü (dinastia Ts'ing)

CHENG, François (1989), pág.59.

⁴⁸⁴ Para mais sobre este assunto ver: BROSE, Jacques (1989).

⁴⁸⁵ Tradução livre: Dois momentos cruciais na execução de um quadro: o início e o fim. O início deve ser à imagem de um cavaleiro lançado a galope; este prova a sensação de poder à qualquer momento travar o cavalo sem pará-lo completamente. O final, deve assemelhar-se a um mar que recebe todos os cursos de água que desagüam nele; este dá a impressão de poder conter tudo, sendo simultaneamente ameaçado de transbordar.

2.3.2 Criação artística como espaço de abolição da objectualidade

Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano estético em que nos movemos, são parte integrante do nosso mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através duma memória que tem a idade do homem. Não a pedra pelo seu lado externo, pela conversão dos seus valores formais, mas pelas qualidades do seu íntimo, pelo cosmos que está nela e o qual nos é dado possuir na simplicidade em que a coisa vive.
CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.25. Escrito em 1973.

A propósito da inutilidade de uma árvore, a qual, por esse facto tinha atingido grande tamanho e idade, o mestre carpinteiro Che em Zhuangzi⁴⁸⁶ tem um sonho onde a árvore o questiona: como pode uma criatura *julgar* outra? Depois deste sonho Che diz ao seu aprendiz que os meios de conservação de uma árvore são diferentes de tudo o que existe no mundo, sendo por isso vão, querer encontrar um sentido para a sua existência.

É neste fundir do ser com a *substância universal*⁴⁸⁷ que o artista chinês se posiciona para tentar aceder ao sopro original. Como vemos pelo conto de Zhuangzi, nem sempre acessível. O artista não julga a matéria, envolve-se com ela, num mesmo plano para poder aceder ao infinito da criação.

A partir do Vazio ou Absoluto há que descer ao Pleno, quer dizer à criação. Lugar onde homem e arte podem manifestar a sua origem comum. Os pintores procuravam imitar o próprio processo a partir do qual tinham nascido. A pintura realizava-se assim como uma passagem do Céu para a Terra⁴⁸⁸. Nesta visão, a beleza das obras vem da realidade que caligrafou o universo e não de uma estética premeditada pelo homem. Tudo isto pressupõe a existência de uma matéria para lá da matéria. Pressupõe uma actividade não baseada na simples reprodução de uma percepção e sim numa verdadeira forma de vida que encontra apoio na matéria e na paisagem mas que vai

⁴⁸⁶ TCHOUANG-TSEU (s.d.), págs.55-56.

⁴⁸⁷ “en lugar de seguir fundiéndose en la «substancia universal», como hace el «oriental», y dejar que la consciencia se desvanezca en ella, en Grecia el individuo se desprende de ella y, apoyándose en sí mismo, poniéndose como sujeto, decide determinar la substancia como objeto. De ahí nace el concepto. Y se considera que el pensamiento chino, por su parte, osciló entre las generalidades más «vagas», más «abstractas», sin llegar a engendrar más que una universalidad vacía y, en el extremo opuesto, lo concreto y puntilloso, lo más «trivial» y, por tanto, igualmente estéril. Al no trabajar entre ambos polos, no concibió el objeto; por tanto, no llegó a la filosofía.” JULLIEN, François (1998), pág.73.

⁴⁸⁸ “Le Vide a fait naître le paysage et l’homme; le peintre fait renaître le paysage grâce au Vide. L’art n’est pas seulement humain, il est une voie du Vide dans l’homme.” RINGGENBERG, Patrick (2004), págs. 40-41.

muito além delas, tentando encontrar o seu cerne na estrutura interna das coisas, no invisível.

É esta não-objectivação da experiência artística que pretendemos estabelecer como um dos elementos de crédito da escultura de Alberto Carneiro. O despojamento feito à própria experiência que motiva a escultura ou grupo de esculturas está na base desta incidência. Para lá do possível relato de uma interacção com um elemento ou matéria Alberto Carneiro enceta uma verdadeira fusão com a matéria a trabalhar extraindo dela novos significados ao assumi-la como entidade portadora, também ela, de uma memória.

Servindo-nos de Bergson diríamos que Alberto Carneiro procura a *coincidência* com o ser árvore para atingir o absoluto. A árvore é aquilo que é, o homem é aquilo que é e nenhuma análise permite saber exactamente o que são⁴⁸⁹. A intuição bergsoniana diz-nos: “Chamamos aqui de intuição a *simpatia* pela qual nos transportamos para o interior de um objecto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, por conseguinte, de inexprimível.”⁴⁹⁰ Pelo contrário a análise realiza a operação de reconduzir o objecto a elementos já conhecidos. A análise é assim vista por Bergson como uma tomada de pontos de vista sucessivos aos quais vamos sempre confrontando o objecto com outros já conhecidos de modo a completar uma representação sempre incompleta. Símbolos e pontos de vista colocam-nos fora do objecto. Apenas a coincidência permite perceber o interior, aquilo que a coisa é na sua essência. É esta *coincidência* que os artistas chineses procuravam. É esta *coincidência* que Alberto Carneiro procura.

Troca subtil efectuada tanto no plano da criação como na fruição.

Je parle avec ma main, tu écoutes avec tés yeux: il n'est pas donné au vulgaire de connaître cet échange subtil. Tu le penses de même, n'est-ce pas?⁴⁹¹

Shih Tao

CHENG (1989), pág.132.

⁴⁸⁹“Por mais que todas as fotografias de uma cidade tomadas de todos os pontos de vista possíveis se completassem indefinidamente umas às outras, elas não equivaleriam de modo algum a esse exemplar em relevo que é a cidade na qual passeamos. Por mais que todas as traduções de um poema em todas as línguas possíveis acrescentassem matizes a matizes e dessem, por uma espécie de retoque mútuo, corrigindo-se uma à outra, uma imagem cada vez mais fiel do poema que traduzem, nunca restituíriam o sentido interior do original.” BERGSON, Henri (1934), pág.186.

⁴⁹⁰ Ibidem.

⁴⁹¹ Tradução livre: Falo com a minha mão, tu escutas com os olhos: não é vulgar esta troca subtil. Tu pensas do mesmo modo, não é?

2.3.2.1 Forma e não-forma

Pour la figuration d'un objet ou la représentation d'une scène, plus que le *hsing* [forme extérieure], il importe de saisir le *shih* [lignes de force]; plus que le *shih*, il importe de saisir le *yun* [rythme résonance]; plus que le *yun*, il importe de saisir le *hsing* [nature ou essence].

Li Jih-hua (dinastia Ming)

CHENG François (1989), pág.40.

Na arte da pintura de paisagem, se a imagem possuísse apenas semelhança exterior, isto é, se o efeito produzido se ficasse apenas a dever a essa mesma semelhança e não ao fenómeno vibratório vindo do interior dessas formas, devido à presença do sopro, então era a morte da imagem (*xiang*) bem como do seu fenómeno⁴⁹². Existia assim uma indissociabilidade entre a imagem e o fenómeno. Mais importante que a forma exterior, que as linhas de força, que o ritmo ressonante é importante compreender a essência do fenómeno. Poder-se-á a partir dessa compreensão percorrer o sentido inverso até chegar de novo à forma exterior.

Evocamos uma pequena história que Henri Focillon descreve⁴⁹³ sobre um japonês que pintou sem utilizar as mãos. Estendeu um rolo de papel sobre o chão no qual derramou um frasco de tinta azul e, em seguida, mergulhou as patas de um galo em tinta vermelha e fê-lo correr sobre a pintura. Todos reconheceram “as torrentes do rio Tatsouta, arrastando no seu curso as folhas de ácer avermelhadas pelo Outono”⁴⁹⁴. Neste conto Focillon pretende mostrar a magia onde a natureza parece agir sozinha para reproduzir a própria natureza⁴⁹⁵.

O mesmo conceito pode ser encontrado em Shitao quando escreve: “Acolhe os fenómenos sem que estes tenham forma. Domina as formas sem deixar vestígios.”⁴⁹⁶ Embora este conceito⁴⁹⁷ tenha a sua origem numa questão técnica da pintura caligráfica chinesa, Shitao prolonga-a para uma aceção estética e filosófica. Do ponto de vista estético trata-se de pintar como se isso fosse uma emanção natural do papel. Hua

⁴⁹² JULLIEN, François (2003), pág.334.

⁴⁹³ FOCILLON, Henri (1943), pág.123.

⁴⁹⁴ Ibidem.

⁴⁹⁵ “O azul difunde-se, espraia-se em fios ramificados, como uma verdadeira onda, e a pegada da ave, com os seus elementos separados e unidos, é semelhante à estrutura da folha. A sua leve passada deixa um rasto desigual em profundidade e nitidez, e a sua marcha respeita, mas com os matizes da vida, os intervalos que separam os frágeis despojos transportados pela rapidez das águas. Que mão conseguiria exprimir o que há de regular e irregular, de aleatório e de lógico nesta sequência de coisas quase imponderáveis, mas não destituídas de forma, num rio de montanha?” FOCILLON, Henri (1943), pág.123.

⁴⁹⁶ SHITAO (s.d.), pág.32.

⁴⁹⁷ “*Wuji*, «sem pegadas»: a ideia é «sem vestígios de pincel». De um ponto de vista técnico, trata-se de um método caligráfico que consiste em realizar traços incisivos, seguros e limpos, com a ponta do pincel, que concentra todas as energias do artista.” SHITAO (s.d.), pág.49. Nota 49 de Adelino Ínsua.

Lin⁴⁹⁸ compara este pintar natural aos desenhos que se formam num velho muro corroído e arruinado⁴⁹⁹. Neste, todos os traços se assemelham a pintura *não-traçada*, sem vestígio de ataques ou de finais, de idas e vindas em movimentos sucessivos. “Il sont le produit naturel et nécessaire de ce mur.”⁵⁰⁰ Esse era o objectivo da pintura, eliminar todos os vestígios desse acto, para que fenómeno idêntico ao do muro se realizasse.

Les Anciens disaient: “La littérature est, dans son essence, un accomplissement de la Nature dont certains artistes, les plus doués, saisissent quelque chose par recontre”. Je dirais le même pour la peinture. Hua Lin, *in* Congkan, pág.498.

RYCKMANS, Pierre (1970), pág. 124, nota 3b.

Pretendia-se atingir o estádio do Natural. Superior à classificação de *divino*, o *natural* constituía o valor supremo que escapava a qualquer categoria⁵⁰¹. Assumia-se assim como a mais alta ambição de qualquer pintor: realizar o fenómeno que permitiria à obra participar directamente na ordem suprema da Natureza. Esta ambição é a tentativa de apreender o inapreensível. Algo que já existia no pensamento chinês através da concepção taoista do Acto⁵⁰² de Laozi: “*L’activité parfaite agit sans laisser de traces.*”⁵⁰³

A este propósito Shen Hao⁵⁰⁴ conta-nos a história do pintor Ni Yü que obedecia estritamente aos ensinamentos dos mestres. Só mais tarde aprenderia a obedecer à sua própria lei, ao mesmo tempo que àquela, secreta, das coisas, com resultados tanto na sua arte como na sua vida. Uma noite, inspirado, teria pintado bambus seguindo o *i*. No dia seguinte constatou que os bambus pintados não se pareciam com os verdadeiros

⁴⁹⁸ RYCKMANS, Pierre (1970), pág. 124, nota 3.

⁴⁹⁹ “Pour peindre l’essence de la nature, certains recommandent d’observer les lézards d’un vieux mur, les concrétions rocheuses sortant de la nuit des temps, ou les torsades d’un arbre chargé d’ans. Le temps fait éclore le génie cache des objets, car il ne ment pas: il est plus intelligent que tout, et il est le porte-parole de l’Immuable. Il fait apparaître la ligne du cœur de tout ce qui respire. Son action est une calligraphie du Vide: il est un pinceau qui déploie les clairs-obscur des êtres avec l’encre de l’Infini.”

RINGGENBERG, Patrick (2004), pág.25.

⁵⁰⁰ RYCKMANS, Pierre (1970), pág. 124, nota 3.

⁵⁰¹ Ibidem.

⁵⁰² “O bom andarilho não deixa rastros. O bom orador não precisa desmentir nada. O bom matemático não precisa de um ábaco. O bom guardião não precisa de fechadura nem de chave; e mesmo assim ninguém pode abrir o que ele guardou. O que sabe amarrar bem não precisa de corda nem de fitas, e ainda assim ninguém pode desatar o que ele atou. O Sábio sempre sabe como salvar os homens; por isso não existem para ele homens abjetos. Ele sempre sabe como salvar as coisas; por isso para ele não há coisas abjetas. Isso quer dizer: viver na lucidez. Assim, os homens de bem ensinam aos menos bons. Quem não honra seus mestres; nem ama sua própria matéria; estará em grave erro, a despeito de todo o seu conhecimento. Esse é o grande segredo.” LAO-TZU (s.d.), pág.63.

⁵⁰³ Idem, pág.125. (cap.XXVII de Laozi).

⁵⁰⁴ Shen Hao (dinastia Ming, séc. XVII) em CHENG, François (1989), págs.63-64.

bambus. Foi então que exclamou: “Não se parecer com nada, mas é precisamente o mais difícil!”

Pretendemos defender, tal como já o fizemos no primeiro capítulo apoiados na obra de Gaston Bachelard, agora através do pensamento taoista, a existência de uma conformação não formalista. Defendemos que, na obra de Alberto Carneiro, a forma é o resultado operativo duma tentativa de apreensão do cosmos. Como temos vindo a estudar, não é a busca de resultados formais que move este artista. A sua atitude perante a arte é a mesma dos pintores de paisagem chineses, existe um querer que a obra seja tão natural como a própria Natureza. A apropriação da sua participação nos fenómenos da Natureza, a partir das *anameneses*, ou de forma mais procurada, a relação diária com as coisas da terra, através do envolvimento com o seu jardim, são uma primeira vertente da sua participação e envolvimento nestes fenómenos. A segunda, é já uma acção *não-acção* no sentido em que vai informada pela primeira.

Em conversa com Alberto Carneiro o escultor expressou o sentido global da sua obra como um *nó* que tem vindo a tentar *desatar* ao longo da sua carreira, não sabendo se algum dia o conseguirá. Pela nossa parte, somos tentados a expressar um sentido diferente nesta metáfora do nó. A sua obra é um *atar do nó*, como Laozi expressou: “O que sabe amarrar bem não precisa de corda nem de fitas, e ainda assim ninguém pode desatar o que ele atou.”⁵⁰⁵

A sorte que eles tinham! Refiro-me aos canteiros das catedrais. Sabiam que iam fazer o mesmo motivo toda a vida. Que liberdade! Não tinham de se preocupar mais com a história, pois já a tinham contado centenas de vezes. Isso é o mais importante, fugir ao motivo, evitar ser literário e para isso escolher uma coisa que toda a gente conheça; melhor ainda é não contar história nenhuma!
RENOIR, Jean (1962), pág.60.

⁵⁰⁵ LAO-TZU (s.d.), pág.63.

2.3.2.2 Forma constante e princípio constante

Parlant de peinture, j'ai l'habitude de dire que, si certaines choses possèdent une forme constante - Telles que figures humaines et animaux, bâtiments et utensiles, etc. - il en est d'autres - montagnes et rochers, arbres et bambous, cours d'eau etc vagues, brumes et nuages, etc. - qui n'ont pas de forme constante, mais sont douées d'un *li* [principe interne constant]. Su Tong-po (1035-1101)
CHENG, François (1989), pág. 177.

Partindo deste princípio de constância interna, trata-se, não de reproduzir uma forma, e sim um princípio de organização interna. Tanto os pintores chineses como o escultor que tratamos neste estudo procuram a *coerência* da matéria. O entendimento da sua estrutura interna, do seu ser, é condição vital à abordagem artística, distinta nos dois casos.

Na dinastia Tang já existia distinção entre duas categorias de temas: num nível *inferior*, as arquiteturas, utensílios e outros acessórios inanimados os quais, não eram susceptíveis de serem habitados pelo *movimento da vida* nem pelo *ritmo espiritual*, apenas requeriam do pintor uma capacidade técnica relativa à aparência formal; na categoria *superior*, as personagens onde se colocava o problema da pintura, a expressão do ritmo espiritual e do movimento da vida.

Esta distinção entre duas categorias manter-se-á mas evoluirá para uma outra distinção que fará da paisagem o centro da pintura chinesa.

Num texto de Su Dongpo⁵⁰⁶ existe uma distinção clara entre *forma constante* e *princípio constante*: personagens, animais, arquiteturas e objectos inanimados pertencem à ordem inferior da *forma constante*. Su Dongpo considera que, neste caso, qualquer artesão consciencioso é capaz de reproduzir a evidência objectiva; No *princípio constante* engloba montanhas, pedras, bambus, árvores, água, nuvens, isto é, todos os elementos da paisagem. Nesta segunda ordem não existem arquétipos formais objectivos, a sua essência é imponderável e só letrado pode apreendê-la.

Shitao faz a abolição destas categorias considerando que a Pincelada Única permite encontrar a medida espiritual de qualquer tema. Deng Chun precede esta ideia:

Que l'aire de la peinture est vaste! Elle embrasse tout ce qui existe au monde; par le pinceau et par la pensée, elle épuise tous les aspects de chaque chose. Et si la peinture peut ainsi épuiser tous ces aspects, c'est par la seule vertu d'une règle unique : et cette règle unique,

⁵⁰⁶ RYCKMANS, Pierre (1970), pág.29.

quelle est-elle ? C'est: **transmettre l'esprit**. Car le vulgaire croit que seuls les hommes possèdent l'esprit, ignorant que les choses inanimées, elles aussi, ont l'esprit.⁵⁰⁷
RYCKMANS, Pierre (1970), pág.30.

Independentemente das diversas considerações ou classificações, interessa para o nosso estudo a ideia que perpassa todas as abordagens à paisagem. Isto é, para os pintores chineses os elementos da paisagem possuíam uma *coerência interna*, vivente. A existência de uma distinção entre elementos com forma constante e princípio constante, interessa-nos, não para distinção do que é inferior ou superior, mas pela própria ideia que este conceito encerra. Uma pedra ou uma árvore não têm, certamente, forma constante. Mesmo dentro de uma mesma espécie de árvore não se pode prever onde irão surgir ramos ou as folhas. Só podemos indagar sobre características genéricas: tamanho médio que pode atingir, forma genérica, cor, tipo de tronco, forma das folhas. Inúmeros aspectos determinarão a exacta conformação de uma determinada árvore. Existe assim, aquilo que podemos chamar um *princípio interno*: a árvore cresce abobadada ou em cone, terá uma determinada coloração em determinada época do ano, terá folhas e frutos com determinadas características. No entanto a sua forma irá variar de acordo com o local onde nascer e crescer: será inclinada ou direita, terá mais ou menos ramos que nascerão de forma a equilibrar e a buscar a luz. Quer isto dizer que não tem *forma constante*. “La croissance de chaque arbre obéit à une nature profonde qui lui est propre.”⁵⁰⁸

Alberto Carneiro trabalha sobretudo a partir da noção de *princípio constante* e não de forma constante. As suas matérias de eleição, a pedra e a árvore, não possuem forma constante. Os arquétipos de montanha e floresta também não.

⁵⁰⁷ Tradução livre: A área da pintura é vasta! Ela abraça tudo o que existe no mundo; pelo pincel e pelo pensamento, esgota todos os aspectos de cada coisa. E se a pintura puder assim exaurir todos os aspectos, é pela única virtude de uma regra única: e esta regra única, qual é? É: transmitir o espírito. O comum crê que apenas os homens possuem o espírito, ignorando que as coisas inanimadas, elas também, possuem espírito.

⁵⁰⁸ Ching Hao (Cinco Dinastias). CHENG, François (1989), pág.77.

Tradução livre: O crescimento de cada árvore obedece a uma natureza profunda que lhe é própria.

Ching Hao é considerado um dos mestres que no início do séc. X renovou a grande tradição da pintura de paisagem. O seu tratado *Pi-fa chit* [“L’Art du Pinceau”] é um importante elemento não só pela sua visão como pelas indicações práticas que contém. O seguinte texto dá-nos a sua ordenação dos elementos em causa na pintura:

“En peinture il y a six éléments fondamentaux. Le premier est le *ch’i* [souffle]; le deuxième est le *yun* [résonance ou harmonie]; le troisième est le *ssu* [pensée ou réflexion]; le quatrième est le *ching* [scène ou motif]; le cinquième est le *pi* [pinceau] et le sixième est le *mo* [encre].” CHENG, François (1989), pág.31.

O pintor de paisagem tradicional chinês captava o dinamismo das coisas para poder representá-lo com a maior liberdade possível, de outro modo estaria apenas a copiar a aparência externa. Liberdade é também o termo que podemos aplicar a Alberto Carneiro: o escultor vive o dinamismo da árvore ou da pedra e é a partir dele que cria. Criação como expressão simbiótica da matéria e do artista⁵⁰⁹. No Zhuangzi encontramos: “Le saint va aux sources de la beauté du ciel et de la terre et pénètre l’ordre constitutif de tous les êtres.”⁵¹⁰ A ordem constitutiva de todos os seres é a ordem dos fenómenos, a ordem de como o sopro vital os faz *vibrar*.⁵¹¹ Está no papel do artista *coincidir* com estas vibrações e metamorfoseá-las. Numa leitura ocidental Deleuze e Guattari falam desta vibração: “Nem todo organismo é cerebrado, e nem toda vida é orgânica, mas existem por todo o lado **forças** que constituem microcérebros, ou uma vida inorgânica das coisas.”⁵¹²

Le mouvement d’un corps n’engendre pas un corps, mais une ombre; la propagation d’un son n’engendre pas un son, mais un écho; l’action d’un existant n’engendre pas un inexistant, mais un existant.
LIE TSEU (s.d.), pág.20.

⁵⁰⁹ Relembramos conto de Okakura Kakuzo transcrito na nota 86.

⁵¹⁰ TCHOUANG-TSEU (s.d.), pág.177.

⁵¹¹ JULLIEN, François (2003), pág.334.

⁵¹² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1991), pág.186.

2.3.2.3 Não-objectualidade

Na escultura sobre árvores, Alberto Carneiro tem utilizado, em diversas obras, a própria configuração das mesmas. O não deixar traços da sua acção realiza-se nessa não imposição formal. Sempre foi esse o papel da escultura até ao Modernismo, subtrair a matéria de molde a impor-lhe uma forma, humana, na maior parte da história da escultura Ocidental.

Mesmo em artistas com algumas afinidades com Alberto Carneiro como é o caso de David Nash, o qual trabalha sobretudo a madeira como matéria que lhe permite um entendimento da organicidade e de como usá-la para *entrar no processo da natureza*⁵¹³, encontramos imposição formal. Em David Nash encontramos uma abordagem baseada em objectos de uso: cadeiras, mesas, janelas. Poderíamos dizer que é a abordagem ocidental duma escultura sobre árvores, já que ser e objecto se encontram separados.

Alberto Carneiro trabalha as árvores como a própria natureza. Esculpe, obedecendo a critérios, os do eu, e os da própria matéria, para atingir uma expressão que se enraíza no indizível natural. Reflexo disto é a constante referência aos quatro elementos primordiais: água, fogo, ar e água. Mas é sobretudo o movimento nos dois sentidos que se estabelece entre ser homem e ser árvore.

A arte chinesa baseia-se no movimento circular que se estabelece entre sujeito e objecto (este último visto também como um ser. Em chinês o termo sujeito-objecto diz-se *hóspede-conviva*). A imagem nascida das trocas entre dois parceiros não é assim um simples reflexo; é um revelador das possibilidades de mutações internas tal como nos diz François Cheng⁵¹⁴. Neste movimento, o *bi* ([comparação] - apelo a uma imagem da natureza em geral com vista a figurar uma ideia ou sentimento) incarna o processo **sujeito>objecto**, no sentido do homem para a natureza. Enquanto que o *xing* ([incitação] - quando um elemento do mundo sensível, uma paisagem, uma cena, suscita no poeta uma lembrança, um sentimento latente ou uma ideia até aí não expressa) introduz o processo inverso **objecto>sujeito**, aquele que parte da natureza para retornar ao homem. Toda a poesia faz apelo aos dois, instaurando à sua maneira o grande Diálogo que o Tao, desde sempre, procura fazer.

⁵¹³ CAUSEY, Andrew (1998), pág.186.

⁵¹⁴ CHENG, François (1977) pág.93.

Na história do cozinheiro do príncipe Wen-houei, no Zhuangzi (Cap.III)⁵¹⁵, a ideia de uma não-objectualidade processa-se a partir da abolição do objecto em conjunto com a abolição do ser. Abolição num sentido de *coincidência*.

Neste conto o príncipe vê o seu cozinheiro trincar um boi num *ritmo perfeito*, como se fosse uma *dança ou uma sinfonia*. Questionando-o sobre a sua mestria o cozinheiro explica que o que lhe interessa é o funcionamento das coisas e não a simples técnica. No início da sua aprendizagem via todo o boi à sua frente. Depois esta oposição do sujeito e objecto modificam-se e ao fim de três anos ele já só via partes do boi. Tinha-se tornado mais hábil, tinha começado a vencer a resistência do objecto, como comenta Billeter. “Ila avait désormais moins conscience de l’objet que de sa propre activité.”⁵¹⁶ Depois esta relação altera-se por completo : o cozinheiro agora não utiliza os seus sentidos, deixa-se guiar livremente pelo seu espírito. O cozinheiro diz que, sem um plano, guiado pelo instinto, segue as fibras naturais deixando a faca encontrar o seu caminho entre as muitas aberturas escondidas, tirando proveito do que lá está, sem tocar nunca num ligamento ou tendão e muito menos numa articulação importante. A abolição do objecto realiza-se em simultâneo com a abolição do sujeito: o cozinheiro mergulha por completo na *acção* de tal forma que é o espírito (*chen*) que o guia. Este espírito não é um poder exterior ao cozinheiro, nem um poder distinto que age sobre ele. É, como diz Billeter⁵¹⁷, a actividade perfeitamente integrada naquele que age. “**Quand une synergie si complete se produit, l’activité se transforme et passe à un régime supérieur.**”⁵¹⁸

O cozinheiro prossegue dizendo que um bom cozinheiro muda de faca uma vez por ano, porque sabe trincar, enquanto um cozinheiro medíocre tem que mudar de faca cada mês, porque só sabe cortar. Ele possui a mesma faca há dezanove anos e trinchou milhares de bois com ela e, no entanto, a lâmina está tão fresca como quando saiu da pedra de afiar. Existem espaços entre as articulações, a lâmina da faca, que quase não tem espessura, consegue passar através desses espaços. E é por isso que, passados dezanove anos, a sua lâmina está tão afiada como sempre. É verdade que existem articulações mais difíceis. Quando as sente aproximar, avalia bem a articulação que surgiu e olha-a com cuidado, mantendo sempre os olhos no que faz e trabalhando devagar. Então, com um movimento muito suave da faca, trincha todo o boi em dois que se desmancha, como um torrão de terra ao cair no chão. Aí, o cozinheiro retira a

⁵¹⁵ TCHOUANG-TSEU (s.d.), págs.46-47.

⁵¹⁶ BILLETER, Jean François (2002), pág.17.

⁵¹⁷ Ibidem.

⁵¹⁸ Ibidem.

faca e fica parado, com a sensação de ter conseguido algo muito importante. Depois, limpa a lâmina e poisa a faca.

Este conto expõe de modo claro as várias etapas no domínio da acção sobre um objecto. O vencer da resistência do objecto de modo a poder evoluir para uma concentração nos pontos mais delicados. Mas para além disto revela a ideia de simbiose entre sujeito e objecto de modo a atingir uma acção fluida e eficaz no sentido da permissão da passagem de forças subtis que mantém uma lâmina afiada e um corpo descansado. O mesmo acontece ao músico dotado, quando o instrumento deixa de existir, deixando-o confuso em relação a quem atribuir a virtude.

Este é o movimento simbiótico que encontramos em Alberto Carneiro. A abolição do sujeito e do objecto permitem a acção reveladora. A acção que escava sensações.

Pinta-se, esculpe-se, compõe-se, escreve-se com sensações. Pintam-se, esculpem-se, compõem-se, escrevem-se sensações. As sensações como perceptos não são percepções que remeteriam para um objecto (referência): se se assemelham a algo, trata-se de uma semelhança produzida pelos próprios meios, e o sorriso na tela é feita de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode habitar a obra de arte, é porque a sensação apenas se refere ao seu material: é o percepto ou o afecto do próprio material, o sorriso de óleo, o gesto de terracota, o impulso do metal, a posição agachada da pedra romana e a posição erguida da pedra gótica.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1991), pág.146.

3. CASOS DE ESTUDO

A OBRA DE ALBERTO CARNEIRO À LUZ DA FILOSOFIA POÉTICA DE GASTON BACHELARD E DA INSPIRAÇÃO TAOÍSTA

Neste terceiro capítulo efectuaremos uma análise de nove obras de Alberto Carneiro, que reflectem a relação que temos vindo a estabelecer, entre o estudo da imaginação poética da matéria, realizada por Gaston Bachelard, o pensamento taoísta e a escultura sobre árvores do escultor.

Recorreremos, para essa análise, aos princípios estudados nos capítulos 1 e 2 de modo a concretizá-los na matéria esculpida.

Pretendemos assim, levar para o campo da concretização objectivada, a nossa questão inicial, de pretender encontrar na escultura de Alberto Carneiro, princípios de criação e interpretação poética que Bachelard encontrou na literatura e os pintores chineses de paisagem aplicaram a essa arte. Procuraremos, assim, encontrar respostas para as nossas questões iniciais: como se pode entender uma obra de arte poética, não literária? A obra de Alberto Carneiro conforma-se como uma obra de poética da matéria e da paisagem? Existe uma relação entre a causalidade material e a formal?

3.1. *Uma Coluna Sem Fim*, Tola e Ocomé, 1999-2000



Fig.56 – *Uma Coluna Sem Fim*, Biblioteca Almeida Garrett, Porto

No espaço de uma casa de leituras e saberes a coluna sem fim estende o espaço para o centro da terra e para o infinito. Prolongamento imaginário do espírito que se abre para todos os lados do finito para nos revelar o não finito. Uma árvore que se desdobra em si mesma como conceito e metáfora. Homenagem aos Egípcios: os pais de Brancusi. Revelação da flor de lótus que floresce em sucessivas metamorfoses. Natureza em si mesma como arte que se alcança como consubstanciação dum corpo movente.
CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.127

Obra concebida e executada para um local específico, a Biblioteca Almeida Garrett no Porto, *Uma Coluna Sem Fim* remete-nos de imediato para a coluna sem fim de

Brancusi, pelo menos no que ao título diz respeito já que formalmente as duas obras não apresentam similitudes. O fascínio pela obra e pessoa de Constantin Brancusi é assumido aqui em forma de homenagem a uma das suas obras mais marcantes e à sua ascendência Egípcia. No entanto, uma leitura baseada só nesta homenagem seria redutora, já que a obra, num sentido conceptual, se estende como uma teia no tempo e no espaço. Devemos de considerar diversos patamares de leitura desta obra para o seu entendimento: em primeiro lugar o conceito de *site-specific* (especificidade do lugar); em segundo, o espaço físico e mental da biblioteca; em terceiro, a coluna como elemento escultórico; em quarto lugar, a matéria e formas esculpidas; e, em quinto, a relação deste elemento com o corpo.

Embora uma parte significativa da arte escultórica tenha sido executada para locais específicos, públicos ou privados, a designação *site-specific* só passou a fazer parte da vocabulário da contemporaneidade a partir da polémica com a *Tilted Arc* de Richard Serra na Federal Plaza em Nova Yorque⁵¹⁹. A história da escultura tem, de algum modo, um precedente importantíssimo desta questão e que é a escultura de *Balzac* por Rodin. Esta em conjunto com a *Portas do Inferno* estiveram na origem da modernidade na escultura, isto é da absorção do pedestal. Pensadas para sítios específicos, nenhuma delas existe no local destinado. Em vez disso existem diversos exemplares espalhados por museus. Como refere Rosalind Krauss⁵²⁰, a escultura perdeu neste ponto a lógica do monumento. *Balzac* desceu do pedestal mas não encontrou o seu sítio. A *Tilted Arc* apenas resistiu 8 anos à especificidade do local para o qual foi imaginada e construída, no entanto a polémica à sua volta veio despertar o mundo da arte e o público em geral para o papel do artista, os seus direitos sobre a obra, o valor da opinião pública sobre o que é ou não a arte, o papel dos governos tanto na questão do financiamento como na protecção das obras.

A questão da especificidade do local a instalar uma escultura ou o espaço de uma exposição é para Alberto Carneiro indissociável da própria comunicação da obra. O

⁵¹⁹ Comissionada pelo programa Arts-in-Architecture da U.S. General Services Administration que destinava 0,5% do custo dos edifícios públicos para aquisição de obras de arte *Tilted Arc (Arco Inclinado)* era uma peça em aço corten com 36,6 metros de comprimento e 3,60 de altura que cortava a Federal Plaza ao meio. Contestada desde a sua montagem em 1981 pela deslocação a que obrigava os transeuntes, por questões relacionadas com terrorismo, e outras tantas questões absurdas a obra foi retirada em 1989. Embora esta obra não exista já fisicamente tornou-se um marco na história da arte pelas questões levantadas em tribunal uma das quais a mudança, recusada por Serra, para outro local, já que este advogou que a escultura era “site-specific” e removê-la era matá-la. Foi o que aconteceu.

A descrição da obra por Serra: "The viewer becomes aware of himself and of his movement through the plaza. As he moves, the sculpture changes. Contraction and expansion of the sculpture result from the viewer's movement. Step by step the perception not only of the sculpture but of the entire environment changes."

⁵²⁰ KRAUSS, Rosalind (1986), pág.280.

espaço existente é sempre considerado, não como um obstáculo, mas sim como mais uma das variáveis da comunicação e, em casos específicos como a presente obra, como diálogo imanente. Numa entrevista em 2001 no Museu Galego de Arte Contemporânea, Alberto Carneiro falava-nos das condicionantes desse museu como estímulos à criação⁵²¹.

O local para o qual *Uma Coluna Sem Fim* foi concebida é uma biblioteca, depósito infindável do conhecimento humano: somos de imediato transportados para uma leitura borgeana. A obra de Jorge Luís Borges fornece-nos matéria em diversas formas sobre a infinidade do conhecimento, dos mundos possíveis e impossíveis através da centralização no livro e no seu somatório, a biblioteca. O livro não representa no entanto, na sua obra, um objecto. É sempre um enunciado de uma realidade mais vasta – um dispositivo aglomerado de conhecimento. A compressão do infinito numa forma que simbolicamente o contém, pelo menos temporariamente. A biblioteca é o expoente infinito.

Em *El Libro de Arena*, conto incluído em livro homónimo, Jorge Luís Borges fala-nos de um livro “infinito, nem mais nem menos, o número de páginas deste livro. Nenhuma delas é a primeira, nenhuma delas é a última.”⁵²² Um livro de areia, que, como esta, não tem princípio nem fim. Neste livro é impossível encontrar a primeira ou a última página e qualquer uma das que se vejam podem não tornar a ver-se nunca mais. Todo o conto, no fundo, é acerca do livro dos livros, isto é, daquilo que seria a súmula de todo o conhecimento reunido num só livro, infinito por isso. E se o protagonista percebe que este livro é um pesadelo então a solução aponta de novo para a ideia de conhecimento infinito, já que ele decide perder o volume no meio de outros novecentos mil da Biblioteca Nacional.

Borges abordou inúmeras vezes a questão do infinito, sobretudo através das bibliotecas e dos labirintos. Em *La Biblioteca de Babel*, Borges inicia o conto com:

O universo (a que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados de parapeitos baixíssimos. De qualquer hexágono vêem-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente.

BORGES, Jorge Luis (1998), pág.483.

⁵²¹ TAVEIRA, Rogério (2007) DVD_ROM.

⁵²² BORGES, Jorge Luís (1975) pág.135.

Uma visão cósmica a partir da biblioteca infinita, o conhecimento infinito. E nada seria então mais apropriado do que uma metáfora esculpida organicamente desta ideia de conhecimento infinito. Um caule que tem a sua memória nas árvores, desenvolve-se imaginariamente para lá do tecto e do chão do átrio desta biblioteca.

Nenhuma filosofia pode ignorar o problema da finitude, sob pena de ignorar-se a si mesma enquanto filosofia; nenhuma análise da percepção pode ignorar a percepção como fenómeno original, sob pena de ignorar-se a si mesma enquanto análise, e o pensamento infinito que se descobriria imanente à percepção não seria o mais alto ponto de consciência, mas, ao contrário, uma forma de inconsciência.

MERLEAU-PONTY, M. (2006) Pág.68.

Bachelard diz-nos num pequeno texto sobre o instante poético e o instante metafísico⁵²³ que o tempo da poesia, em oposição perpendicular à prosa, é vertical. É uma verticalidade em profundidade e altura. No desenvolvimento desta ideia Bachelard aproxima-se do pensamento taoísta ao referir que na sua essência o instante poético é uma relação armónica entre dois opostos. “En el instante apasionado del poeta siempre hay un poco de razón; en la negativa razonada siempre queda un poco de pasión.”⁵²⁴

No instante poético o ser ascende ou descende sem aceitar o tempo do mundo. Bachelard concluirá que o poeta é o guia natural do metafísico que quer compreender as forças presentes nas uniões instantâneas sem se deixar dividir pela dualidade filosófica sujeito e objecto. O poeta anima uma dialéctica mais subtil, revela no mesmo instante, a forma e a pessoa.

Este pensamento liga-se de forma quase directa ao pensamento temporal chinês nos sentidos linear e circular, tal como vimos no ponto 2.2.2.1., à não separação sujeito-objecto que perpassa todo este sistema e à relação entre os opostos complementares que é a base da cosmologia chinesa.

O desenvolvimento formal de *Uma Coluna Sem Fim* obra remete-nos para o conceito de rizoma⁵²⁵ de Deleuze e Guattari desenvolvido em *Mille Plateaux*. Esta coluna faz sem dúvida rizoma com o local onde se encontra, mas a própria obra desenvolve-se como um caule que em dadas alturas se transforma em bolbo e de novo continua em caule. O rizoma na sua forma mais conhecida, a erva, não tem princípio

⁵²³ BACHELARD, Gaston (1979), págs.226-234.

⁵²⁴ Idem, pág.227.

⁵²⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1980), págs. 21-49.

nem fim e ora é caule ora raiz ou folha. É invasiva, preenche os espaços vazios, os entre. “[...] A erva só existe entre os grandes espaços não cultivados. Preenche os vazios. Cresce entre, e no meio das outras coisas. A flor é bela, a couve é útil, a papoila faz enlouquecer. Mas a erva é profusão, é uma lição de moral.”⁵²⁶ Como um rizoma esta coluna não conhece início nem fim. É um ser vegetal que “se desdobra em si mesma”, “que floresce em sucessivas metamorfoses”.⁵²⁷

Alberto Carneiro esculpe uma coluna sem fim que, ao contrário da *Coluna Sem Fim* de Brancusi, nos remete para uma reinterpretação da coluna enquanto elemento escultórico e arquitectónico da antiguidade. No entanto é através deste dispositivo que se reforça a ideia de infinito já que os elementos que poderíamos associar formalmente a capiteis campaniformes aparecem como bolbos ao longo de toda a coluna sem uma orientação definida. O ritmo destes *capitéis*, ora para baixo ora para cima, transmutam o átrio em que a coluna existe num espaço multidireccional e dinâmico. Sem dúvida que este dispositivo se deve à influência taoísta, em Alberto Carneiro. De novo não existe cima nem baixo. As direcções ascendente e descendente têm igual importância nesta peça, parecendo prolongar-se nos dois sentidos para além dos dois elementos horizontais definidores do espaço construído – o chão e o tecto.

O capitel que deriva etimologicamente da palavra cabeça sempre foi utilizado como cabeça da coluna na antiguidade e teve como predominância decorativa os elementos vegetais. *Fuste* não só deriva do latim para pau de madeira como ainda significa pau, para além de designar a parte da coluna entre o capitel e a base. A proporção destes elementos arquitectónicos evoluiu na antiguidade clássica para uma relação de proporção com o corpo humano que se tornou imediata com a utilização de colunas antropomórficas, as cariátides.

Homem e natureza vegetal partilham assim a criação e existência formal da coluna. A metáfora da “árvore de se desdobra em si mesma” é então uma metáfora de um acontecimento metamórfico sucessivo que nos leva de um infinito a outro. A própria forma desta escultura remete-nos para uma sucessão temporal, não só no sentido das metamorfoses como acontecimentos espaciais, acontecem em determinados pontos da

⁵²⁶ Henry Miller, *Hamlet*, Corrêa, págs. 48-49. Citado em: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (1980), pág. 41.

⁵²⁷ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.127.

coluna, como são elas próprias metáforas de nós na sucessão temporal. Estamos no antigo Egito? Estamos aqui agora? Estamos Târgu Jiu em 1938⁵²⁸?

A revelação da obra é paradoxal. Ela não se mostra num único sentido. Ela desenvolve-se para todos os lados do finito e gera assim o infinito para as suas significações. Inscrevemo-la num contexto, ela responde, transforma imediatamente o campo referenciado e suscita mutações na nossa consciência estética, na nossa sensibilidade. Ela nunca se conforma aos modelos prévios de referência sem transformar os correspondentes pressupostos. Daí que todas as teorias sobre ela sejam suas circunstâncias, referências espaço-temporais indispensáveis para o alargamento do consequente campo perceptivo e conceitual, mas insignificâncias perante a própria energia reprodutora.

CARNEIRO, Alberto (2007a) pág.58.



Fig.57 – *Uma Coluna Sem Fim*, Biblioteca Almeida Garrett, Porto

⁵²⁸ Târgu Jiu, Roménia, local onde foi inaugurada a 27 de Outubro de 1938 a *Coluna Sem Fim* de Constantin Brancusi e onde ainda se encontra.

3.2. *Sinais e Sabedoria da Floresta*, Buxo, 2000-01

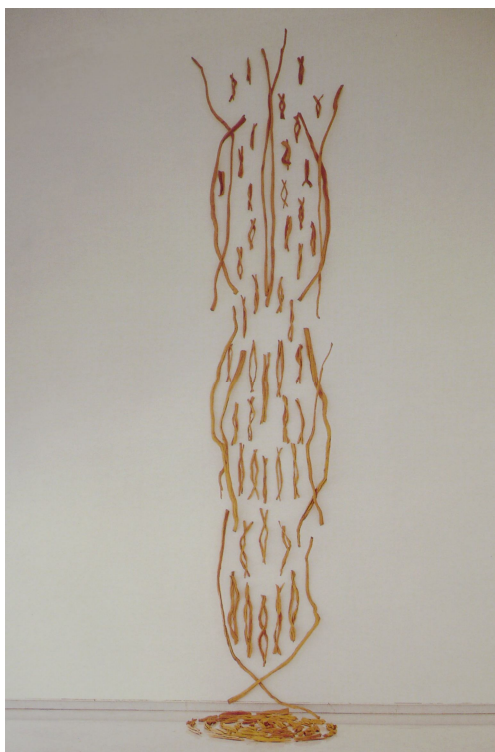


Fig.58 – *Sinais e Sabedoria da Floresta*,
Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2001

É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais.
BACHELARD, Gaston (1942), pág.9

Horas há em que o sonho do poeta criador é tão profundo, tão natural
que ele reencontra, sem perceber, as imagens de sua carne infantil.
BACHELARD, Gaston (1942), pág.10

Para Bachelard a principal fonte do imaginário reside na infância⁵²⁹, no contacto com as matérias. Escavar a terra, cortar um pedaço de madeira ou brincar com uma cana tem repercussões vitais na vida táctil do ser. A imaginação da matéria estabelece-se a partir desse contacto. Ele é apenas recordado, já que pré-existe em nós a lembrança

⁵²⁹ “O artista prolonga o privilégio da curiosidade da infância bem para lá dos limites dessa idade.”
FOCILLON, Henri (1943), pág.115.

táctil que nos força a experimentar as diversas matérias, especialmente durante a infância. O valor da matéria só é bem medido na observação duma criança nos seus primeiros contactos com a pedra, a terra, a areia, a madeira ou as folhas. Segundo Bachelard, a leitura de uma imagem poética pode despertar em nós toda uma infância, vivida ou não. “A história da nossa infância não é psiquicamente datada.”⁵³⁰ As datas surgem à posteriori, dadas por outros. Em nós, as memórias são uma massa, nem sempre identificável, nem sempre nossa. A infância cósmica vive além dos acontecimentos concretos, mistura imaginação e realidade. Os sonhos de infância são “actividades de uma metamnésia”⁵³¹, remetem-nos para um ser anterior ao nosso ser, e, no entanto, “a cosmicidade da nossa infância reside em nós”.⁵³²

O devaneio voltado para a infância é um devaneio sem tempo. Tem sempre o valor de princípio de vida profunda, de vida relacionada com a possibilidade de recomeço.

Como os arquétipos do fogo, da água e da luz, a infância, que é uma água, que é um fogo, que se torna luz, determina uma superabundância de arquétipos fundamentais.

BACHELARD, Gaston (1960), pág.119

Para Bachelard, os arquétipos são reservas de entusiasmo que nos ajudam a acreditar no mundo, a amá-lo e a criar o nosso próprio mundo.

São estes sonhos arquetípicos que encontramos nas anamneses de Alberto Carneiro. Sonhos dos primeiros contactos com as matérias que estão, em última análise na génese da criação do seu mundo. Um mundo que tem o signo da imensidão, do infinito, a partir de uma contemplação primordial.

Nesta *imensidão íntima*, em que as imagens fogem dos objectos, o espaço e o tempo dilatam-se. Assim a floresta real da sua infância⁵³³, já só existente na sua memória, ganhou o carácter de floresta psicológica, de “estado de alma”⁵³⁴, imensidão.

A floresta sobretudo, com o mistério de seu espaço indefinidamente prolongado para além do véu de seus troncos e folhas, espaço velado para os olhos mas transparente à acção, é um verdadeiro transcendente psicológico.

Marcault e Thérèse Brosse, citados por BACHELARD (1957), pág.191

⁵³⁰ BACHELARD, Gaston (1960), pág.100.

⁵³¹ Idem, pág.103.

⁵³² Ibidem.

⁵³³ “Também nos bosques um homem se despe dos anos como a cobra da pele, sendo sempre criança qualquer que seja a sua idade. Nos bosques existe juventude perpétua.” EMERSON, Ralph Waldo (1836), pág.20.

⁵³⁴ BACHELARD, Gaston (1957), pág.192.

A floresta tem assim um carácter selvagem, fechado e aberto ao mesmo tempo em todas as partes. Como refere Bachelard, “longe de nos perdermos nos detalhes de luz e sombras, sentimo-nos diante de uma impressão *essência* que procura expressão.”⁵³⁵ Sentimo-nos perante o antecedente.

Alberto Carneiro, através de uma mitologia pessoal, a *anamnese*, encontrou o centro da sua expressão como artista, a partir das primeiras experiências com a matéria, com os devaneios de infância. A imagem da floresta persiste ainda no seu cosmos. É ainda fonte de *sabedoria*, de *sinais*, de prazer e casa para o corpo em todos os seus sentidos.

Sinais e Sabedoria da Floresta é, tal como *Uma Coluna Sem Fim*, uma escultura feita para um local específico. Existe, no entanto, uma diferença significativa, *Sinais...* foi concebida para a exposição retrospectiva que o Centro Galego de Arte Contemporânea dedicou a Alberto Carneiro entre 20 de Julho e 30 de Setembro de 2001. Quer isto dizer que, embora tenha sido concebida para este espaço, não lhe pertence. Queremos com isto salientar a forma integrante, em relação ao espaço, no modo como Alberto Carneiro encara a exposição dos seus trabalhos. Se a escultura já lida, intrinsecamente, com a questão espacial, a forma de colocá-la no espaço expositivo acaba por ser decisiva na sua comunicação. Encontramo-nos num espaço pré-existente, com uma configuração específica, que molda a luz e as nossas referências em relação aos planos que o definem, de um certo modo. Se considerarmos estas premissas como dados de uma equação, teremos então uma realidade distinta daquela onde a obra foi concebida, a oficina. Alguns artistas têm dificuldade em lidar com esta pré-existência, com, poderíamos dizer, o real. Por isto preferem o designado *cubo branco*, um espaço irreferenciável onde a obra não sofra *distrações*. Alberto Carneiro encara o espaço expositivo de forma distinta. Sabe que a arquitectura tem uma vibração. Como costuma dizer “uma parede é uma membrana sensível que oscila sempre entre as forças de fora e as de dentro, independentemente da sua espessura”, o que, desde logo, nos dá uma indicação da sua sensibilidade em relação à questão arquitectónica.

Estamos então em 2001, no Centro Galego de Arte Contemporânea desenhado pelo arquitecto Álvaro Siza e acabado de construir no ano de 1993.

⁵³⁵ Op. Cit., pág.191.

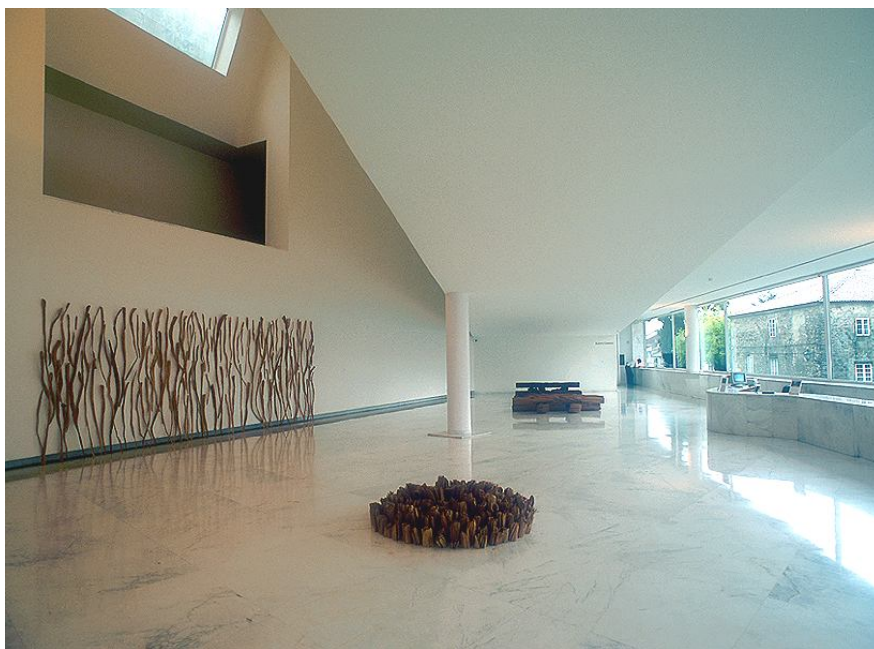


Fig.59 – Vista do espaço de recepção do Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001

O espaço da recepção é absolutamente branco e configura-se como o encontro das duas direcções que constroem todo o museu. Neste encontro, o espaço molda-se em diferentes altimetrias, permitindo diferentes entradas de luz a partir das duas janelas existentes: uma que se abre sobre a Rua Ramón del Valle Inclán, por trás do balcão; a outra, aberta a partir do terraço que permite coar uma luz que ilumina o arranque da escada para o primeiro piso, bem como, através de um rasgo na parede, uma zona de pé direito com 10 metros na recepção. Foi este espaço, que define o topo de um triângulo, que Alberto Carneiro decidiu ocupar com *Sinais e Sabedoria da Floresta*.

A obra articulava-se com outras três, *Sobre o Meu Jardim*, buxo (1998-99) (Fig.11), *Sobre os Ventos*, buxo (1997-98) e *Metáforas da Água ou as Naus a Haver por Mares Nunca de Antes Navegados*, tola e ocomé, (1993-94). Cada uma das obras localizada rigorosamente e dialogando com o espaço ocupado, com o todo e com as outras escultura expostas.



Fig.60 – Vista o espaço de recepção do Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001

A escultura, propriamente dita, é constituída por inúmeros paus de buxo trabalhados, como já vimos nos capítulos anteriores, de forma perscrutativa, seguindo os veios, seguindo a energia encerrada nestas árvores seculares. A disposição compositiva destas peças, é uma dança ritual passada numa floresta primordial. Esta dança eleva-se no ar a partir dum círculo colocado no chão. A dança de uma fogueira vegetal iniciática. É uma *fogueira de sucos* citada no ponto 1.4.1.2 *O fogo e a árvore*

combustível. Nesta fogueira, *apoteose final da árvore*, estão evocadas a verticalidade das árvores, a forma como se eleva para atingir o céu, residência da sabedoria.

A leitura, possibilitada pela colocação do círculo no chão, é a de uma infinita ligação circular. Se considerarmos que o Céu tinha a forma circular, na cosmologia chinesa, então o sentido não é só de elevação mas de circulação entre os dois céus. O movimento de ligação entre Terra e Céu da Floresta é aqui sublinhado por este carácter *circulatório*: se a árvore se assume como arquétipo dessa ligação, a Floresta é a potenciação máxima dos movimentos e mutações da energia (*chi*), a sabedoria da Floresta. Sabedoria que é o espaço de realização e não de conceito como nos diz François Jullien: “La filosofía «concibe», digamos (tiene un objeto: la verdad), mientras que la sabiduría *realiza* (el «lo»/«eso» de la evidencia).”⁵³⁶ A sabedoria da Floresta é uma evidência.

Os sinais, podem aqui ser vistos também como escrita. Uma escrita indecifrável, divina. Como se a floresta quisesse, a partir do xamane/escultor, comunicar-nos alguma mensagem. Uma mensagem feita a partir do seu próprio corpo, com o seu próprio corpo. O escultor assume aqui o papel de *medium*, de xamane em êxtase que escreve uma mensagem a partir da simbiose entre si e a matéria vegetal.

Voltamos aqui à ideia de uma certa escrita ideográfica que a escultura de Alberto Carneiro incorpora. Os Sinais que a Floresta emite são a sua própria e constante actualização, expressos aqui através de um bloco de sensação. Tal como na escrita ideográfica chinesa, também esta escrita da Floresta se realiza através de traços, de conjugações de traços volumétricos. Conjugações que obedecem aqui a padrões decantados pelo escultor e pelo próprio buxo. Esta é, portanto, uma escrita simbiótica entre natureza e homem. Não é o homem tentando simbolizar a natureza e sim a possibilidade de a própria natureza *escrever* através deste artista. A possibilidade de um elemento da paisagem encontrar expressão no interior do artista que a converte em obra de arte.

Esta escrita vegetal não está isenta de regras. Regras que ligam esta escultura à história da arte⁵³⁷: simetria, assimetria, cheios e vazios estão presentes. A escultura parte da forma do próprio elemento vegetal, mas compõe-se depois, a partir de simetrias criadas pela utilização de duas metades duma mesma peça em posições opostas. O buxo foi partido ao meio no sentido longitudinal e trabalhado

⁵³⁶ JULLIEN, François (1998), pág.78.

⁵³⁷ Para além da evidente modelação espacial, que é, tal como refere Gillo Dorfles o elemento que entra em jogo com mais insistência: “criar um corpo, uma estrutura, uma forma que abrace e seja abraçada pelo espaço e cuja natureza esteja intimamente ligada ao material usado.” DORFLES, Gillo (1959), pág.118.

posteriormente. Na composição, as peças mais pequenas que se cruzam são duas metades dum mesmo ramo, as maiores, que delimitam a peça são também duas metades dum mesmo ramo, colocadas em oposição para formar esse limite.

Esta estrutura compositiva, com alterações de sentido nas duas metades, é, usualmente, utilizada por Alberto Carneiro na composição de peças que utilizam vários elementos desta árvore *eterna*⁵³⁸.

Sinais e Sabedoria da Floresta consegue, pelo exposto, fazer a síntese de uma série de premissas da obra deste escultor. É, simultaneamente, evocativa da sua relação, memória e respeito para com a floresta, fala-nos do posicionamento do artista como feiticeiro contemporâneo e por último revela-nos uma continuidade natural à história da arte. “A floresta é um estado de alma.”⁵³⁹

⁵³⁸ A madeira de buxo é a mais dura e densa da Europa meridional. Raramente fende, mesmo depois de seca.

⁵³⁹ BACHELARD, Gaston (1957), pág.192.

3.3. *Sobre os Rios I*, Tola, 1996-98



Como já referimos, defendemos o ponto de vista⁵⁴⁰ que a iniciação como santeiro, colocou Alberto Carneiro na rota do domínio da matéria. A matéria, nesta sua iniciação era a madeira. A consciencialização da sacralização dos objectos que ajudava a produzir na oficina conduziu-o, por um lado, a recusar o seminário e por outro, a procurar a sacralização dos elementos naturais.

A aprendizagem e o contacto com a madeira levaram-no a ser sensível aos signos desta matéria, em última análise, a reconhecer a sua vocação:

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objecto de um aprendizado temporal, não de um saber abstracto. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objecto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico

⁵⁴⁰ Partilhado, aliás, por outros autores como são o caso de Ernesto de Sousa ou Bernardo Pinto de Almeida.

tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos.
DELEUZE, Gilles (1964), pág.4

A árvore aparece assim, como expressão natural neste escultor, como uma predestinação na leitura dos seus signos. Se a expressão é feita através dos signos da madeira, a decifração e interpretação dos sistemas de signos emitidos pelo Homem, Céu e Terra, realiza-se através da reflexão profunda que realiza paralelamente ao acto físico de esculpir.

O domínio absoluto da madeira, é uma *larga via* para a passagem da sua sensibilidade, da sua “obstinação, densa e compacta”⁵⁴¹ em explicar o universo. Este domínio permitiu realizar um percurso inverso à sua iniciação escultórica, as formas não são retiradas da matéria, “é antes a matéria que tem a capacidade de, dirigindo-se a ele, lhe imprimir a sua realidade concreta”⁵⁴².

Em *L'Eau et les Rêves* Gaston Bachelard defende⁵⁴³ o seu campo de estudo, a literatura (em detrimento da pintura), como a verdadeira base para o estudo da imaginação, no sentido da inexistência de uma forma que se imponha à evocação de uma palavra ou de uma frase. Fala-nos do valor das palavras cujo verdadeiro mistério não reside nas suas origens, nas suas raízes e sim no facto de se encontrarem em “plena floração, em plena vida”⁵⁴⁴. Palavras que “os antigos não conheceram tão belas”⁵⁴⁵. Dá o exemplo da palavra *rivière*⁵⁴⁶ (rio) salientando a incomunicabilidade deste fenómeno noutras línguas. Partilhamos este sentimento de uma palavra⁵⁴⁷ pode ser tão evocativa numa língua - *rivière* em francês – neutra numa outra – *rio* em português e espanhol e, como refere Bachelard⁵⁴⁸, tão brutal foneticamente como na língua inglesa - *river*. A palavra *rivière* desenha, ao ser dita, o fluir ondulante do rio pela topografia de um território.

⁵⁴¹ ANDRESEN, Sofia de Mello Breyner (1967), pág. 95.

⁵⁴² ROSENDO, Catarina (2007), pág.177.

⁵⁴³ BACHELARD, Gaston (1942), págs.194-195.

⁵⁴⁴ Idem, pág.194.

⁵⁴⁵ Ibidem.

⁵⁴⁶ Idem, pág.195. Bachelard acrescenta: “É uma palavra que se faz com a imagem visual da *rive* (margem) imóvel e que, no entanto, não cessa de fluir...”

⁵⁴⁷ Em *La Struttura Assente*, Umberto Eco apresenta um esquema relativo às diferenças entre o Francês, o Alemão, o Dinamarquês e o Português relativamente às designações *Árvore*, *Madeira*, *Bosque* e *Floresta*. Em francês *Bois* designa em simultâneo *Madeira* e *Bosque*. No alemão *Wald* inclui *Bosque* e *Floresta*. Com o dinamarquês a situação é levada ao extremo já que *Trae* tanto designa *Árvore* como *Madeira* e *Skov* tanto designa *Bosque* como *Floresta* como *Madeira*. ECO, Umberto (1968), pág.34.

⁵⁴⁸ BACHELARD, Gaston (1942), pág.194.

Servimo-nos deste pensamento de Gaston Bachelard precisamente sobre a palavra rio, para podermos, por um lado, estabelecer a evocação e a força que as palavras podem ter ao intitular uma obra e por outro para podermos estabelecer um outro ponto de vista, que de algum modo, contradiz a afirmação inicial do mestre Bachelard. Assim, podemos dizer, pegando precisamente na imagem difusa que a palavra *rio* em português nos fornece, que existem outros campos para além da literatura, em que podemos fundamentar um estudo da imaginação material. É precisamente este campo que temos procurado estabelecer através do estudo da obra sobre árvores de Alberto Carneiro. O poder da palavra é aqui evocativo, mas permite que a escultura se revele. O cuidado com as palavras nos títulos das obras de Alberto Carneiro faz com estas façam parte integrante da própria escultura. Existe um esculpir da palavra, usualmente em conjunto com a peça. A titulação de um trabalho ou conjunto de trabalhos resulta sempre como uma acendalha à fruição.

Se os rios escavam e moldam a terra no seu caminho para o mar, também o fazem noutras matérias: pedra e madeira, ou, como Alberto Carneiro lhes chama metaforicamente, montanha e floresta. É sobre essa força que o escultor vai trabalhar. Sobre uma força que é capaz de gastar as matérias mais duras. Capaz de *amansar* as forças mais persistentes. A pedra e a madeira tornam-se macias depois de roladas pela corrente de um rio. Como Hölderlin escreve em o *Vivificante*: “O conceito dos Centauro é decerto o do espírito de um rio, na medida em que abre o curso e o limite, pela força, na terra originariamente liberta de atalhos que cresce para o alto.”⁵⁴⁹ Neste escrito marcante da cultura moderna Hölderlin reescreve a lenda dos Centauros na história natural da formação e do curso dos rios⁵⁵⁰. Esta é a história de uma força. Uma força que cresce à medida que encontra resistência. Uma força capaz de rasgar montanhas.

⁵⁴⁹ HÖLDERLIN, Friedrich (1805), pág.33.

⁵⁵⁰ No posfácio de *Fragmentos de Píndaro*, intitulado *A Língua dos Centauros*, Bruno Duarte desenvolve esta comparação:

“Na sua origem, nos primórdios do caos e da noite do mundo, o rio vagueia num estado indeterminado de errância, sem direcção e sem limites, e assim se perde a si mesmo na planície envolta no crescimento selvagem e informe da paisagem montanhosa, confundindo-se com a água estagnada dos lagos e dos pântanos. Só no momento em que rompe a cadeia das montanhas, contrariando a pressão que delas decorre e ansiando pelo rumo que lhe é próprio, o rio começará pouco a pouco a afluir e a turbilhonar numa corrente. A sua força cresce à medida que encontra resistência, quando atravessa as montanhas cortando-as, deixando-as fendidas, fracturadas no instante da erosão. Forma-se uma vaga que se move sobre o lago, agitando a sua imobilidade. As águas estriam a terra, abrem sulcos no seu interior, antecipando a sua fecundação. Arbustos e árvores crescem nas duas extremidades da corrente, e reforçam a solidez das margens, a partir das quais o rio tomará a sua direcção.

Nos limites da sua descrição, a imagem (do conceito) do espírito de um rio é topográfica: corresponde ao lugar da sua origem, que o faz abandonar o maciço, traçando impetuosamente o seu curso. Este lugar é o elemento geográfico dos Centauros, segundo uma transcrição mítica que remonta a Homero: indica os

Uma força esculpiu estes dois troncos de tola. Um escultor que conhece a força do rio, que já mergulhou nele, que já sentiu a sua força no corpo e que a tem dentro de si. Este corpo munido de ferramentas fala através da talha nesta obra. A *provocação*⁵⁵¹, tal com Bachelard diz, é a noção indispensável para compreender o nosso conhecimento do mundo: “não se faz psicologia com a derrota”⁵⁵².

A força do rio é uma força em constante mutação, as suas águas são sempre outras. Heraclito de Éfeso empregou esta imagem para “sublinhar a absoluta continuidade da mudança em cada uma das coisas: tudo está num perpétuo fluir como um rio.”⁵⁵³ Este pensamento expressa-se nesta escultura. Dois troncos jazem lado a lado, como se fossem dois momentos de um mesmo rio. Não entraremos jamais nos dois em simultâneo.

O modo como o escultor penetrou nestes dois troncos de tola, também é distinto. Um apresenta-se aberto, como um rio espreado, disperso, o outro, fechado, como que comprimido por margens apertadas e rochosas. Cada uma das árvores falou da entidade rio de modo diferente e, no entanto, complementar. Duas realidades tomadas em conjunto, “de todas as coisas provém uma unidade, e de uma unidade, todas as coisas.”⁵⁵⁴ Esta é também a unidade dos sopros complementares da cosmologia chinesa. Evidência também de um pensar oriental é o grande peso que o Vazio tem nesta escultura. Todo o escavado nos remete para uma força, o rio. Mas, tal como noutras esculturas de Alberto Carneiro, este é o elemento ausente.

redutos inacessíveis que habitavam nas altas florestas da Tessália. E o despertar do rio Peneu, quando a nascente se insurge ruidosamente e irrompe contra a cordilheira cindindo-a de um extremo a outro, abandonando depois as rochas, bramindo com estrondo à medida que o caudal abre o seu caminho através da terra virgem, e descendo tempestuosamente as encostas, para avançar por fim até à planura do estuário que a espera. Esta fábula hidrológica, que configura no sentido estrito uma morfologia da metáfora (o *espírito de um rio*), é imediatamente transposta por Hölderlin no plano da figuração mítica, isto é, como vimos antes, no domínio originário do conceptual. O processo de formação de um rio é geológico, e nele se espelha, por analogia, toda a história do surgimento da cultura e da civilização. Antes de encontrar a sua direcção, o seu curso determinado, o rio era sem norte, a terra sem caminhos. Assim também, no começo dos tempos, o Centauro não era senão um *pastor selvagem*, semelhante ao Ciclope de Homero¹², vivendo imperturbável no estado primitivo, saturnino do nomadismo, encontrando refugio nas cavernas e cavidades rochosas abertas pela força das águas. Mais tarde, à medida que as margens ganham firmeza e se deixam ocupar e transformar pela vegetação, amplia-se o saber dos Centauros no seu confronto com a natureza, surgem a divisão e o cultivo da terra, e com elas a superação da vida arcaica e da unidade elementar dos tempos primordiais.”

HÖLDERLIN, Friedrich (1805), págs.80-81.

⁵⁵¹ BACHELARD, Gaston (1942), pág.167.

⁵⁵² Ibidem.

⁵⁵³ KIRK, G.S., RAVEN, J.E., SCHOFIELD, M. (1983), pág.202.

⁵⁵⁴ Fragmento de Heraclito em KIRK, G.S., RAVEN, J.E., SCHOFIELD, M. (1983), pág.197.

O Vazio, é aqui, tal como em toda a pintura de paisagem chinesa, o Rio. Elemento que se complementa com o Cheio a Montanha. E o que são estes troncos senão memórias de margens? De vales.

Mas o vazio tem também o papel de produzir *reticências*. Tal como na arte chinesa o que fica por dizer reveste-se de um papel tão, ou mais importante, do que o que é dito. Temos por isso de considerar sempre os vazios na obra de Alberto Carneiro com este duplo sentido de ausência premeditada e de prolongamento da leitura. Um momento de êxtase produz-se nesse tempo vertical bachelardiano⁵⁵⁵ onde se dão as ambivalências, as relações harmônicas entre os opostos. É esse momento, que se constitui quase como uma falha, que Carneiro explora nas suas ausências, vazios e referências a momentos de intensa experimentação dos elementos.

Num texto sobre uma outra série de obras intituladas *Evocações d'Água Sobre a Terra*, encontramos algumas das premissas presentes também nesta obra:

Sempre trabalho sobre reminiscências das minhas vivências com a matéria. Diria, assim, que a matéria e o meu corpo, integrante dela, constituem a matriz das minhas criações plásticas.

Em *Evocações d'água sobre a terra* exploro as minhas vivências de água percorrendo a terra.

A água, nos seus movimentos sobre a terra, modela-a, manifestando a própria energia nas incisões, nos sulcos da sua passagem.

(...)

Nas *Evocações d'água sobre a terra* as relações espaciais entre os dezasseis elementos que constituem a obra estruturam os planos da correspondente percepção.

Os cheios e os vazios suscitam energias que favorecem uma visão dinâmica estruturada nos movimentos do corpo e do olhar de quem frui a obra.

O espectador entra na escultura, envolve-se nela, torna-se parte integrante da obra. Fruidor e obra tornam-se um.

É que a percepção do estético faz-se pela deslocação do espectador no espaço da obra, pelos movimentos do corpo e do olhar.

A percepção, aqui, é háptica, isto é, desenvolve-se pelas sinestesias dos olhos e da pele, que a mente afere através de referentes culturais que o espectador transporta consigo e se reportam a aquisições anteriores a esse momento de coincidência e criação artísticas.

Evocações d'água sobre a terra, 1993

10 de Fevereiro de 2004

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.130.

⁵⁵⁵ BACHELARD, Gaston (1970), págs.226-234.

O entalhe destas duas peças segue a forma como Alberto Carneiro trabalha as árvores. O exterior mantém a referência da matéria original, a árvore, e é no interior que o escultor procura a revelação de uma forma, neste caso dos rios que existem em cada árvore, como em cada homem. Rios de seiva que falam de todos os rios. Estes rios de seiva deixam caminhos, que o escultor *apenas* tem de encontrar. Com o secar da madeira, e o trabalho paciente e dialético, a forma evidencia-se. A mão experiente dialoga com as forças da madeira. Revela-nos a “vontade lenhosa”⁵⁵⁶ da árvore e do homem.

A árvore é já metáfora. O escultor libertou a árvore da sua natureza e conferiu-lhe uma outra. O elemento natural, não-arte, passou a elemento *artificial*, arte, por um processo que sintetizou técnica e decifração e interpretação do universo. A árvore continua viva, mudou apenas de plano, como Alberto Carneiro tantas vezes refere.

A arte é então o último dos mundos. Os signos da arte reagem sobre todos os outros: integram-nos, dão-lhes “o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham de opaco.”⁵⁵⁷ Como Deleuze refere⁵⁵⁸, só a Arte permite compreender os signos sensíveis que se encarnam na matéria e, por isso, todos os signos convergem para a arte; “todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte.”⁵⁵⁹ Esta superioridade dos signos da arte, reside no facto de todos os outros serem signos materiais, isto é, estão parcialmente encobertos pelo objecto que os porta. “*Os signos da arte são os únicos imateriais.*”⁵⁶⁰

Outra questão que se conforma nesta escultura é a passagem do plano vertical da árvore para o horizontal enquanto metáfora. O plano horizontal é o da água. A água cai sempre. A energia deste movimento provoca o desgaste, o rompimento.

A colocação horizontal destes dois definidos troncos provoca a ambivalência do instante poético. A árvore não é só matéria desgastada pela força do rio, é também memória das duas dimensões da árvore que vive no ribeiro. A verticalidade do seu ser para atingir o céu e a sombra do seu reflexo que se afunda nas águas. Reflexo que, tal como o encontramos no mito do Narciso é, na sua origem horizontal. É da

⁵⁵⁶ Expressão de Bachelard em BACHELARD, Gaston (1948a), pág.43.

⁵⁵⁷ DELEUZE, Gilles (1964), pág.13.

⁵⁵⁸ Ibidem.

⁵⁵⁹ Ibidem.

⁵⁶⁰ Idem, pág.37.

profundidade que assomam as sombras misteriosas, no entanto é apenas a essa superfície horizontal que podemos aceder.

A estratégia de deixar os dois troncos como cilindros que apenas tocam o chão numa linha escavando-os como cursos de água provoca essa ambivalência entre a matéria trabalhada e o elemento evocado.



Fig.61 – Pormenor da extremidade das duas esculturas constituintes de *Sobre os rios I*.

O trabalho de esculpir estes troncos é feito, como referimos no primeiro capítulo, sobretudo com uma serra eléctrica. Como se pode aferir pelo detalhe, na extremidade das peças, o domínio desta técnica é total. A espessura em determinados pontos é mínima. Quem já tocou nestas peças sabe que, as diferentes espessuras vão provocando sons distintos, como se fossem caixas de ressonância. Existe, por isso, uma outra dimensão nas peças de Alberto Carneiro, que podemos intuir, mas que só ao toque respondem na sua verdadeira realidade. Esta característica sonora, embora em peças como esta não seja declarada, tem sido objecto de exploração pelo artista em instalações como é exemplo *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* de 1973-76 e executada em palha de centeio ou trigo e feno (fig.47). Aqui o fruidor é convidado a deslocar-se pelo espaço da instalação e uma das sensações mais fortes vem do som e do cheiro libertados pela matéria utilizada.



Fig.62 – *Um Campo Depois da Colheita para Deleite Estético do Nosso Corpo*,
palha de centeio ou trigo e feno, 1973-76.

A questão sonora revelou-se um ponto de reflexão sobre a obra de Alberto Carneiro a partir do momento em que tivemos oportunidade de registar videograficamente o escultor em acção. Como já referido, a maior parte do trabalho é efectuado recorrendo a serra eléctrica, provocando um ruído pouco esperado para um trabalho que imaginávamos numa intimidade quase corpo a corpo⁵⁶¹. Nas alturas em que Alberto Carneiro esculpe, a oficina grita. Tal como Gaston Bachelard refere⁵⁶², o operário que trabalha num instante estará “rindo da cara enervada do visitante que tapa os ouvidos.” Perante os gritos da matéria e da serra o escultor/operário é impelido para a “vivacidade”. Bachelard apontava que são precisamente “os gritos de aflição que excitam a ofensividade do trabalhador.”⁵⁶³

Ao contrário do pintor de paisagem chinês, que imaginamos trabalhando numa absoluta calma e silêncio, tudo nesta oficina grita: da serra à própria matéria. As mutações realizam-se animadas pela vivacidade do acto de escavar as árvores.

O artista é como um rio, impelido pela resistência da matéria, provoca a sua erosão.

⁵⁶¹ Talvez influenciados por trabalhos como *A Floresta* de 1978 ou *O Ribeiro* também de 1978.

⁵⁶² BACHELARD, Gaston (1948a), pág.47

⁵⁶³ Ibidem.

3.4. *Água e Fogo*, Nogueira, 2003



Água e Fogo remete-nos para as questões da complementaridade. Água e fogo são elementos complementares. A água apaga o fogo, o fogo faz a água evaporar. Tal como *Sobre os Rios I*, esta escultura é constituída por duas peças. No entanto nesta, os dois elementos, articulam-se em função do espaço em que são expostos (disso dá conta as das imagens que apresentamos).

A delicadeza que os dois elementos apresentam, contrasta com a violência subjacente à sua associação ao título *Água e Fogo*. Os dois troncos parecem ter sido consumidos por chamas líquidas. Determinadas espécies de árvore, como a oliveira, quando ardem, ardem também pelo interior, o que provoca uma imagem final semelhante à presente escultura.

Mas se esta escultura se intitula *Água e Fogo*, esses elementos são apenas evocados. Existe uma suspensão ou reticência na obra. Esta é, como refere Luis Racionero, uma das principais características da arte taoista: o princípio estético da sugestão. “En el arte

chino, cuando las formas terminan, el significado continúa más allá, como los ecos”⁵⁶⁴. Para os artistas chineses o aroma era mais importante que o sabor e por isso davam mais importância à retirada que à entrada.

Con el aroma desconocido que queda flotando en el aire cada obra taoísta deja una fragancia de sugerencias que acarician la imaginación y la ponen en pie para que ella inicie su danza inacabable sobre el fuego y el agua.

RACIONERO, Luis (1975), pág.50.

Uma dança inacabável da imaginação sobre o fogo e a água provocada pela sugestão. Como vimos no ponto 2.2.3, a própria estrutura da escrita chinesa possibilitou esta suspensão do aroma libertado por um poema. “Là ou les mots s’arrêtent, la pensée se prolongue indéfiniment.” diz-nos YanYu no seu *Cang-lang shi-hua* (*Propos sur la poésie de Cang-lang*).

Esta é a suspensão que temos nesta peça a partir da sua titulação. As duas palavras têm o poder de, complementando a escultura, prolongar a leitura desta.

Água e Fogo é constituída por duas peças esculpidas. Uma é água e a outra é fogo? Uma foi desgastada pela água outra consumida pelo fogo? Ambas sofreram os dois processos? Podíamos continuar a levantar questões centradas apenas na relação que o título possui e liberta em relação à escultura propriamente dita. Serve esta *dança infinita* para salientar a complementaridade poética entre estas duas componentes da obra, mas também para nos remeter à estética taoísta.

Outro campo de possibilidades de leitura se levanta se nos debruçarmos mais atentamente sobre as peças esculpidas. Desde logo ressalta o trabalho delicado de apenas deixar uma fina camada da espessura total da árvore. Todo o interior foi vazado. Carneiro *usou* todas as memórias fossilizadas nas camadas internas da Nogueira. Muito terá aprendido o escultor com esta velha Nogueira. Quantas histórias e memórias terão partilhado?

Tudo ficou comprimido numa fina camada externa. Precisamente na camada que mantém viva a árvore enquanto ela vive como ser vegetal, a camada por onde correm os sucos vitais. Uma nova associação complementar surge, a da vida e da morte. Se numa primeira leitura associamos esta escultura ao que sobra de uma erosão provocada por dois elementos que, sabemos, violentos, e deste modo a uma ideia de morte, depois de uma segunda reflexão chegamos à camada da vida. À camada onde corre a vida do ser

⁵⁶⁴ RACIONERO, Luis (1975), pág.49.

vegetal. Essa é a única memória que se materializou. Subitamente a escultura ganha vida. A vida do Fogo, a vida da Água. Não é então a imagem do desgaste que toma primazia e sim a de uma relação entre elementos. Água, Fogo e Árvore partilham o movimento, descendente no primeiro, ascendente no segundo e ambos no terceiro.

À violência e rapidez do sonho das chamas opõem-se o sonho do paciente e poderoso desgaste provocado pela água, no seu movimento eterno. Ambos, incorporados nas mãos e ferramentas do escultor, cavaram estas árvores até se assemelharem a duas folhas de papel enrugadas e enroladas que encerram todas as memórias artilhadas entre os dois seres: homem e vegetal.

No acto corporal da acção, exercida sobre as árvores, o fogo representa a força dispendida, a energia libertada pelo homem e pela máquina, a água representa a espera, o tempo necessário para que a forma se manifeste.

Estes dois factores são vitais numa obra que recusa a pré-visualização, a pré-concepção. Só através de um trabalho, complementarmente paciente e enérgico o escultor pode encontrar na árvore a árvore.

A árvore já não natureza, mas arte. Metáfora de água, metáfora de fogo.



Fig.63 – *Água e Fogo*, Árboles,
Centro de Arte y Naturaleza, Huesca, 2006

3.5. *Árvore da Vida*, Tangerineira, 335x200x180cm, 1998-2000



É usual quando se fala da obra de Alberto Carneiro, recorrer-se a um fragmento de prosa de Rainer Maria Rilke, onde a personagem experimenta uma simbiose com a árvore onde se apoia. Sem dúvida que é um texto fundamental para tentar falar de algo que, ou se sente ou não. Como Bachelard diz acerca deste texto, “O homem como a árvore, é um ser em quem forças confusas vêm ficar de pé.”⁵⁶⁵

Como a escultura não é texto, nem pode sê-lo, já que isso injustificaria a sua existência⁵⁶⁶, este texto ajuda-nos a verbalizar o sentimento de simbiose, de devir-vegetal, que Alberto Carneiro propõem, com a sua vida e obra.

⁵⁶⁵ BACHELARD, Gaston (1943), pág. 213.

⁵⁶⁶ “(...)As imagens da escultura não são transferíveis para outra linguagem. Cada imagem é a consubstanciação de gestos próprios: tem o seu espaço, o seu tempo, a sua matéria. As imagens apenas se

Indo e vindo, como era seu hábito, com um livro na mão, tinha arranjado, num certo momento, um ponto de apoio, mais ou menos à altura do ombro, na reentrância de um arbusto e, imediatamente se sentiu tão agradavelmente encostado e tão amplamente repousado nessa posição que ali se deixou ficar, inteiramente encaixado na natureza, numa contemplação quase inconsciente. Aos poucos e poucos a sua atenção foi acordando para um sentimento nunca antes experimentado: era como se, do interior da árvore, vibrações quase imperceptíveis o tivessem sacudido; ele interpretou sem dificuldade aquele facto, supondo tratar-se de um vento quase imperceptível, descendo ao longo da encosta e tornando-se mais sensível nos bosques, embora fosse obrigado a reconhecer que o tronco parecia demasiado forte para ser assim sacudido tão vigorosamente, por um tão fraco sopro.

Mas o que mais o preocupava não era, no entanto, essa reflexão, nem qualquer outra do género; cada vez mais, se sentia surpreendido, sim, assolado pelo efeito que produziam essa invasão e essa passagem incessante através dele; parecia-lhe nunca ter sido animado por movimentos tão doces, o seu corpo era, de algum modo, tratado como alma e posto em estado de acolher um grau de influência que, na nitidez ordinária das condições físicas, nunca, na realidade tinha sido sentido. A esta impressão misturava-se aquilo cujo significado ele, nos primeiros instantes, não conseguira definir, e através do qual recebia uma mensagem umas vezes compacta outras distendida; mais ainda o estado que essa comunicação desencadeava nele, era tão perfeito e tão contínuo, diferente de todos os outros mas de tal modo impossível de representar pelo reforço ou agravamento de acontecimentos já vividos, que apesar de todo o encantamento, não se poderiam rotular de prazer. Não tinha importância. Aplicado em reconhecer para si mesmo impressões mais ligeiras, perguntava-se com insistência o que lhe estava a acontecer e encontrou, quase imediatamente uma expressão que o satisfazia, dizendo para si mesmo: tinha-se transportado de um lado para o outro da natureza.

RILKE, Rainer Maria (s.d.), págs. 269-270

Temos vindo a procurar estabelecer esta ideia de simbiose entre vegetal e homem, este devir-vegetal do homem e o devir-animal da árvore. O devir-vegetal, não da ebriedade⁵⁶⁷ mas de uma acção simbiótica que produz um rizoma⁵⁶⁸ entre homem e vegetal. Um rizoma onde não se reconhece princípio nem fim, apenas um movimento

podem complementar na convergência dos significados, no que cada fruidor concluirá por si mesmo, segundo o seu sentir e o seu pensar.” CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 47.

⁵⁶⁷ “A ebriedade como irrupção triunfal da planta em nós.” DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1980), pág. 31.

⁵⁶⁸ Conceito de rizoma em DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1980), págs. 21-49.

transversal que arrasta os dois. Uma integração que pela sua força consegue também integrar todos os movimentos que lhes estão próximos⁵⁶⁹.

A *Árvore da Vida* era uma tangerineira⁵⁷⁰ que pertencia a um vizinho de Alberto Carneiro em S. Mamede do Coronado, quando era natureza. Agora pertence a ela própria como entidade autónoma, comunicativa.

Não se pode deixar de sentir algo de humano nesta árvore invertida. Os seus ramos assemelham-se a pernas em movimento, o tronco e a raiz são tronco e cabeça, respectivamente. Um devir-homem da árvore, mas que, formalmente e conceptualmente, se baseia na árvore da vida da tradição indiana.

Nos Upanishads, a concepção da representação do cosmos a partir da árvore é dialéctica: “o universo é uma «árvore invertida» que mergulha as suas raízes no Céu e estende os seus ramos por sobre a Terra.”⁵⁷¹ Segundo Mircea Eliade esta imagem poderá ter um significado solar e especifica com o Rig-Veda: “É para baixo que se dirigem os ramos, é para cima que se acha a raiz, que os seus raios descem até nós!”⁵⁷² A descrição em *Katha-Upanishad* diz: “Este Açvattha eterno, cujas raízes vão para cima e os ramos para baixo, é puro, é o Brahman, é o que se chama a Não-Morte. Todos os mundos repousam nele.”⁵⁷³ Esta intuição do cosmos como árvore, manifestação de Brahman, fala-nos da criação como movimento descendente.

Ainda segundo Eliade, este ideograma místico encontra-se noutras culturas. “Masûdi menciona uma tradição sabeia segundo a qual Platão teria afirmado que o homem é uma planta invertida, cujas raízes se estendem para o Céu e cujos ramos mergulham na Terra.”⁵⁷⁴ Aqui numa clara alusão ao antropomorfismo da árvore. Encontramos ainda a imagem da árvore invertida na doutrina esotérica hebraica, na «árvore da felicidade» islâmica, em alguma tribos da Austrália e num verso de Dante sobre o paraíso.

⁵⁶⁹ “A matéria e a minha vida com ela a formulação do meu próprio ser. A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que hoje é uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo. Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade.” 5 de Maio de 1965, CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 53.

⁵⁷⁰ Mandarinino em espanhol.

⁵⁷¹ ELIADE, Mircea (1949), pág. 345.

⁵⁷² Idem, pág. 345.

⁵⁷³ Ibidem.

⁵⁷⁴ Idem, pág. 347.

A utilização de uma árvore de fruto para representar a árvore da vida tem dupla significação: de um ponto de vista imediato, é uma árvore que fornece alimento, vida por isso; num ponto de vista simbólico, em diversas culturas, como são exemplo os dravidianos, fazia-se casar a mulher com uma árvore de fruto antes de se unir ao marido, numa analogia entre árvore de fruta e mulher fecunda.

Em todos os exemplos existe uma relação de proximidade entre o homem e o vegetal e, em alguns casos, existe mesmo uma identificação entre os dois.

Se a árvore tem usualmente um sentido de ligação entre terra e céu nas diversas cosmologias, sendo, por isso, um mediador e em alguns casos, tende mesmo a assumir-se como explicação do próprio universo, a árvore invertida apresenta-se muita mais próxima do homem. As raízes assumem o papel da mente, são o elemento fundamental que trabalha a partir do interior. Os ramos são os membros que no homem pendem, na sua exterioridade, para a terra.

Não podemos deixar de recordar *Nu Descendant un Escalier* de Marcel Duchamp (fig.50), obra que traria a crise ao cubismo analítico, nas analogias que encontramos com esta árvore esculpida. O movimento de descida acentua a ideia do homem como ser descendente, como ser que mergulha na terra. A composição de Duchamp enfatiza sobretudo as pernas, o tronco e a cabeça do nu. Os braços encontram-se diluídos no movimento.

A analogia que mais nos interessa reside no movimento, não no movimento visível, que a pintura de Duchamp nos dá, mas na acção do corpo do escultor sobre a árvore na formalização da árvore em não-árvore. Ambas as obras nos remetem para o homem, para a acção, como princípio caracterizador da espécie animal, tal como Bergson nos diz em *L'Évolution Créatrice*.

Nesta *Árvore da Vida* de Carneiro somos remetidos para a ideia expressa por Bergson da persistência de traços vegetais em alguns animais e de traços animais em alguns vegetais, como são exemplos os parasitas e as plantas carnívoras. No fundo para a ideia de uma ligação primordial entre os dois reinos, vegetal e animal, que Carneiro expressa constantemente na sua obra.

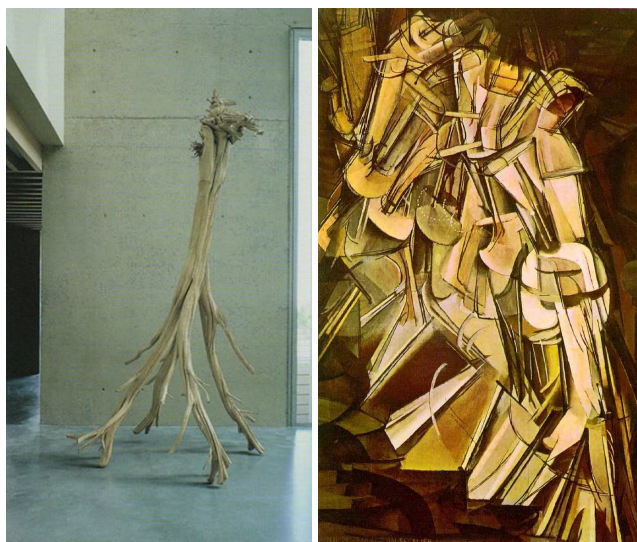


Fig.64 - *Árvore da Vida*

Fig.65 - Marcel Duchamp, *Nu Descendant un Escalier*, N°. 2, 1912, óleo sobre tela, 147x89cm, Philadelphia Museum of Art.

Mas é também a ideia taoista da inexistência de sentidos, ou melhor, da complementaridade necessária dos opostos. É tão importante o que está em cima como o que está em baixo. É tão importante a raiz como a copa. Uma não existe sem a outra. E no entanto apenas apreciamos o que é visível. Nesta escultura a raiz torna-se cabeça, mas não se torna protagonista.

Toda esta leitura antropomórfica tem em vista sobretudo o reforçar do papel do homem na escultura de Carneiro. Embora aparentemente ausente, o homem, o artista, está sempre presente nas esculturas deste autor. Tal como no poema de Wang Wei tratado no ponto 2.2.3., também aqui, como noutras obras deste escultor, temos de descobrir a presença do corpo. Ele não é explícito, mas é uma constante. E, tal como no poema, Carneiro introduz o seu espírito na árvore sendo através deste movimento que se produz a sua expressão. Uma expressão baseada numa sinergia completa, onde sujeito e objecto (hóspede e conviva em chinês) se fundem.

Uma expressão que recusa a representação ou a auto-referenciação.



Fig.66 – David Nash, *Walking Manzanita*,
Manzanita, 235x157,5x109,2cm, 2004

Apesar de resultados, em alguns casos, aparentemente semelhantes, a obra de outro escultor da mesma geração, David Nash, permite-nos reforçar as questões que estamos a tentar aprofundar. A obra *Walking Manzanita* de 2004, parece, à partida relacionar-se com a nossa análise de uma visão antropomórfica de *Árvore da Vida*, no entanto, aqui, estamos perante uma obra que se baseia na auto-referenciação. A Manzanita que anda, é uma Manzanita⁵⁷⁵ que pela sua mera inversão se assemelha a algo que se move. Poderá pensar-se nos homens que andam de Giacometti, mas, quanto a nós os cortes operados tornam esta escultura longínqua de qualquer referência humana. A escultura de Nash, de um modo geral, tem um carácter bastante formalista, no sentido do seu esgotamento se fazer na acção e não na significação. Pelo contrário, a obra de Alberto Carneiro não parte da forma e sim da exploração de uma experiência sensitiva incorporada numa acção sobre a matéria. A multiplicidade de sentidos da *Árvore da Vida* de Carneiro contrasta aqui de forma clara com o encerrar de hipóteses de interpretação que David Nash nos dá com *Walking Manzanita*.

⁵⁷⁵ Manzanita é uma pequena espécie natural da América Central e do Norte.

3.6. *Corpo Mandala*, Mogno, 167x100x100cm, 1995



O corpo (corpo/mente) é a unidade de tudo. «Caminhar no corpo todo e possuí-lo no gesto único de transformar.» O corpo: carne e espírito - terra e cosmos; antítese da síntese que é cada momento da acção, elo da cadeia interminável que liga o espaço ao tempo e se transforma na aferição da própria forma: contraste que marca a sua identidade. O meu corpo subtil é o princípio e o fim da minha arte: ela é nele e por ela ele é.

CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.39.

A assunção do corpo é, na obra de Alberto Carneiro, ponto central. É a partir dele que é feita a descoberta do universo e é também através dele que comunica essa experiência. Até aqui, falámos sobretudo da acção do seu corpo sobre a matéria, aqui vamos abordar um outro lado do corpo, o corpo como medida, como forma ausente integradora da obra. Em *Corpo Mandala* é precisamente o seu corpo que se inscreve

no centro desta mandala⁵⁷⁶. O espaço deixado vazio no centro, é o espaço desocupado do corpo do artista. A escultura delimita um negativo. Os quatro elementos direccionam-se para o interior, dialogam entre si e, no entanto, continuamos a sentir que, o vazio provocado pela colocação destes troncos é tão importante como os próprios elementos.



Fig.68 - *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, 1968.

Numa relação clara com *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, o Vazio faz-se sentir de novo como elemento central na escultura de Carneiro. Um vazio que não advém do esculpir das árvores, mas da determinação de um centro, o próprio artista. O vazio provocado pela ausência do artista na obra é também a ideia do vazio médio, o vazio que impõe o movimento ao conjunto, tal como nos sopros vitais da cosmologia taoista. Este é o verdadeiro *reino do intervalo*. Como nos diz Cheng⁵⁷⁷ é no côncavo dos interstícios que o Tao aflora. O *entre* revela-se nesta visão como uma entidade. Uma entidade que põe em marcha todas as mutações e que contém,

⁵⁷⁶ Mandala significa literalmente círculo, embora o seu desenho seja complexo e muitas vezes encerrado numa moldura quadrada. A **mandala tântrica** é desenhada como suporte de meditação (...) trata-se essencialmente de um quadrado orientado com quatro portas que contêm círculos e lótus. In CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982), pág.434.

Para mais sobre a Mandala: LEIDY, Denise Patry e THURMAN, Robert A.F. (1997) e ARNHEIM, Rudolf (1988).

⁵⁷⁷ CHENG, François (2004), pág.16.

simultaneamente, os segredos do código primordial já que se encontra ligado ao Vazio absoluto. E é precisamente neste *entre* que o escultor se ausenta. Um *entre* aqui também **centro** num posicionamento claro sobre o papel do artista.

Nesta escultura, as questões do espaço interno e sua relação com o espaço externo, aparecem a partir dessa relação de um centro com quatro direcções (elementos escultóricos), a mandala. Jung recorreu à imagem da mandala para designar “uma representação simbólica da psique, cuja essência nos é desconhecida.” A mandala é usualmente “um resumo da manifestação espacial, uma imagem do mundo, além de ser a representação e a actualização de forças divinas”⁵⁷⁸. “A mandala tradicional hindu é a determinação, pelo rito da orientação, do espaço sagrado central, que o altar e o templo são”⁵⁷⁹. O altar e o templo centrais são aqui o próprio corpo do artista. É ele que busca a luz branca, símbolo da unidade de vida e consciência no Tao⁵⁸⁰. A luz branca existe como um vazio, definido pelos quatro elementos, propositadamente esculpidos em mogno (madeira escura) para evidenciar este contraste.

O corpo do escultor é, assim, centro, modelo dimensional e energia actuante nesta escultura. Nela, apenas existem os extremos da mandala, como linhas desenhadas, que apenas delimitam um espaço que permanece a branco na folha de papel e, no entanto, é o centro da significação.

Existe um deliderado devir do escultor e escultura. Ambos são um só e o seu devir é conjunto, tal como Vazio não é exterior nem oposto ao Cheio na cosmologia chinesa. A escultura não é constituída apenas por quatro troncos de mogno esculpidos, mas pelo conjunto destes com o vazio que os medeia. Vazio que é o elemento dinâmico desta obra, para além de ser o seu centro.

O aspecto fundamental que ressalta desta obra é essa unidade entre Cheio e Vazio. A Unidade primordial, o Uno. Como vimos, o Uno taoista exprime o Absoluto no seu estado primordial, indizível, anterior a todos os fenómenos. A criação realiza-se no duplo movimento da divisão do Um e na síntese dos termos produzidos. Destas metamorfoses sucessivas resulta o infinito das criaturas, o “O Tao gera o Um; O Um gera o Dois; O Dois gera o Três; O Três gera todas as coisas”⁵⁸¹ de Laozi.

União de espírito e matéria, do “ser e do estar”⁵⁸² como nos diz Alberto Carneiro. Este é o caminho procurado pelo escultor ao longo de toda a sua carreira, a união

⁵⁷⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982), pág.434.

⁵⁷⁹ Ibidem.

⁵⁸⁰ JUNG, C. G. (1978), pág.32.

⁵⁸¹ LAO-TZU (s.d.), pág.81.

⁵⁸² CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 49.

simbiótica entre matéria e corpo, Cheio e Vazio. Visão taoista expressa no Zhuangzi: “Ma naissance est solidaire de celle de l’Univers; je ne fais qu’un ave l’infinité des êtres.”⁵⁸³

Este é o corpo subtil presente na ausência.

Como disse Fang Shih-shu⁵⁸⁴, as montanhas, águas, ervas e árvores, procedem da criação natural, encarnam o Cheio. O artista que apreende o universo pelo *espírito*, encarna, ele próprio, o Vazio. Trabalhando no Cheio, o artista deve fazer parecer o Vazio na qualidade de ser e não-ser. Através desta abordagem o artista consegue atrair o Vazio original e captar as imagens invisíveis.

Visível e invisível fazem parte de uma mesma realidade ou, como disse Paul Klee “A arte não reproduz o visível, torna visível.”⁵⁸⁵ Acrescentaríamos que também torna sensível o invisível. Unidos numa mesma sensação na presente escultura, visível e invisível, cheio e vazio, apresentam-se como complementares imprescindíveis ao entendimento da obra. De um modo mais amplo, extrapolamos este princípio para o conjunto da obra de Alberto Carneiro, onde o artista tem tentado encontrar a união indissociável do ser com o ser-arte, descobrindo nesta abordagem uma forma singular de representação além da representação. Por isso Alberto Carneiro diz “O meu corpo subtil é o princípio e o fim da minha arte: ela é nele e por ela é.”⁵⁸⁶

“O corpo (corpo/mente) é a unidade de tudo. «Caminhar no corpo todo e possuí-lo no gesto único de transformar.»”⁵⁸⁷ O corpo ainda e sempre central no discurso deste artista, mas ausente na representação, presente na acção transformadora da matéria, seja ela espacial ou temporal. Mas, como temos vindo a aprofundar este corpo desmaterializado e incorporado na obra através da acção, é também o receptáculo e centro de mutações da experimentação dos elementos, as quais através da intencionalidade poética se materializam.

Esta é a liberdade de habitar o mundo poeticamente. Estes quatro troncos esculpidos em mogno são uma das suas moradas. Este é um dos espaços onde o artista se reconheceu a si próprio e se resgatou, deixando ao transformar-se a escuridão das entranhas e conservou o seu sentido secreto já em claridade, tal como disse Maria Zambrano⁵⁸⁸.

⁵⁸³ Em RYCKMANS, Pierre (1979), pág.80, nota 8.

⁵⁸⁴ CHENG, François (1989), pág. 41.

⁵⁸⁵ KLEE, Paul (1956), pág. 38.

⁵⁸⁶ Ibidem.

⁵⁸⁷ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág.39.

⁵⁸⁸ ZAMBRANO, María (1965), pág.104.

3.7. Sobre um Hai-ku de Bashô Escrito em Ise, Ocomé, 284x104x42cm, 1996-2001



何
の
木
の
花
と
は
し
ら
ず
匂
い
哉

*nan no ki no
han a towa shirazu
nioi kana*

De que árvore em flor
não sei –
Mas que perfume

No caso específico desta obra, tal como em *Coluna sem Fim*, Alberto Carneiro explicita, através de uma referência/homenagem, um autor da sua preferência. Ao fazê-lo aumenta a cadeia de relações possíveis que a leitura da obra permite.

Matsuo Bashô, pseudónimo literário de Kinkasu, nasceu em 1644 em Uedo no Japão, numa época dominada pelos shoguns Tokugawa. Poeta desde tenra idade, Bashô conseguiu conferir à poesia haiku “uma dimensão cósmica, sem paralelo até hoje.”⁵⁸⁹ O haiku, é o resultado de uma lenta depuração, ocorrida ao longo de séculos, na poesia japonesa. Terá sido com Bashô que esta forma “adquiriu a textura mais cristalina.”⁵⁹⁰

O haiku é um poema breve, de apenas três versos, com 5-7-5 sílabas e compartilha, com outras artes da estética zen, a simplicidade, a naturalidade e a profundidade: “é a arte de escrever não escrevendo. É um momento único na eternidade: não se repete, nem se desvanece nunca.”⁵⁹¹

O haiku divide-se em duas partes separadas por uma palavra chave: Kireji. Uma dá a condição geral e a ubíquação temporal ou espacial do poema (Outono ou primavera, uma árvore ou uma rocha...); a outra, explosiva, deve conter um elemento activo. Uma é descritiva e quase enunciativa; a outra, inesperada. A percepção poética surge da colisão de ambas.

Jorge Sousa Braga *in* BASHÔ, Matsuo (s.d.), pág.10.

Um haiku é uma experiência do universo contraída num pequeno poema.

Um momento de êxtase.

Voltamos, por isso, a recordar Bernini que abordámos no ponto 1.4.2.1.1 e a ideia da eternização do momento. As suas esculturas são, retirando a capa formal, verdadeiros haiku de pedra.

A ideia do êxtase perpassa, de algum modo, também toda a obra de Alberto Carneiro. Somos sempre confrontados com um momento, algures perdido na sua memória, que ganha forma a partir do início da acção sobre a matéria. O facto de Carneiro designar estes acessos à memória por anamneses, não estará alheio ao facto de surgirem, como num haiku, de forma inesperada. A questão do tempo acentua-se aqui, na oposição entre um momento de tensão e um tempo relativamente longo na execução das peças. Não é, sobretudo na escultura de Alberto Carneiro, tão claro como num haiku, em que momento do trabalho surge a explosão de uma memória.

⁵⁸⁹ BASHÔ, Matsuo (s.d.), pág.9.

⁵⁹⁰ Idem, pág.10.

⁵⁹¹ Ibidem.

Poderíamos dizer que ela precede o longo trabalho de *namoro* da matéria, invertendo por isso, a estrutura do haiku. Mas, por aquilo que constatámos no contacto com o escultor, podemos dizer que este momento pode surgir noutra fase desse namoro. De qualquer modo, independentemente do momento em que surge a memória da sensação, existem dois momentos demarcados: um longo, de *namoro* e um curto, de êxtase.

Esta escultura, especificamente, remete para todas as questões acima referidas, mas possui ainda mais algumas características particulares no conjunto da obra de Alberto Carneiro. Trata-se de uma escultura que trata a assemblagem dos diversos elementos que a constituem de uma forma singular. Se atendermos a, por exemplo *A Casa do Corpo e da Floresta* (fig.30), podemos observar que as diversas peças que a constituem, dão a ilusão de estarem apenas empilhadas. Este é o método mais utilizado por Alberto Carneiro, as peças justapõem-se por sobreposição ou por encaixe. Em *Sobre um Haiku de Bashô Escrito em Ise*, como noutras esculturas desta série, encontramos uma forma diferente de união das partes, ao assumir a assemblagem das peças, sobretudo na parte superior da escultura. No nosso entendimento existe uma clara influência da caligrafia (fig.52).

A escultura evoca em nós, talvez por deformação profissional⁵⁹², um ideograma. Algo entre os símbolos kanji de terra e de fogo. O devaneio pode prosseguir: é da terra que a árvore tira o alimento para poder florescer na primavera quando o sol (fogo) reaparece.



Terra e fogo em Kanji

Se noutras obras tratadas neste capítulo como *Sinais e Sabedoria da Floresta* já tínhamos feito a relação entre a escultura de Alberto Carneiro e uma ideia de caligrafia, aqui tomamos essa relação como central. Não se trata de estabelecer relações do ponto de vista formal, já que não tem sido essa a nossa via. Pretendemos que esta relação se estabeleça no plano da simbolização da experiência natural numa *escrita*.

⁵⁹² Fazemos alusão à nossa experiência profissional como desenhador gráfico.

Interessa-nos de sobremaneira o facto de não encontrarmos qualquer relação formal das esculturas de Alberto Carneiro com qualquer objecto conhecido. Por outro lado, a sua escultura também não resulta como uma abstracção de cariz meramente compositivo a partir do elemento vegetal. Existe um equilíbrio entre o modo como o escultor desenvolve o seu trabalho a partir de um elemento natural e o torna numa forma expressiva autónoma, ligada no entanto, como que circularmente, a uma aproximação que nos remete sempre para o primordial. É aqui que encontramos uma forte relação da obra deste escultor com a escrita ideográfica e a forma como esta era utilizada tanto pelos poetas como pelos artistas calígrafos para extrair novos significados a partir da combinação de elementos base conhecidos⁵⁹³.

Se a consciência nasceu do traço, no caso da China e do Japão, a consciência de Alberto Carneiro formou-se a partir do cravar e desbastar das matérias Floresta e Montanha. A sua acção centra-se nessa imanência constituída pela descoberta sempre renovada da experiência sensorial dos elementos. A mutação desta experiência num acto inter-relacional com a árvore resulta numa acção ritualizada onde o artista se assume como *médium*, como receptor e metamorfoseador de forças. Como um alquimista que busca a acção Unificadora de matéria e ser, tendo em vista a descoberta da *Unidade Absoluta*.

Do mesmo modo que os poetas ou os pintores chineses não buscavam a descrição do mundo, também Alberto Carneiro organiza *ligações* que provocam actos de significação. Carneiro habita poeticamente o mundo. Para ele o espaço não é abstracto, é um local povoado por experiências humanas e coisas que se implicam reciprocamente, numa alusão à pintura de paisagem chinesa, sem ponto-de-vista perspectivado.

Somos convidados a percorrer estas paisagens poéticas da experiência do Mundo, incarnadas no corpo de árvores mutadas em arte. Poemas esculpidos que nos remetem uma e outra vez para a questão temporal. O Tempo como aparição da *alta eternidade*, reforçada pela matéria árvore, arquétipo da ligação entre o Céu e a Terra, mas também, neste caso, estabelecendo uma associação contrastante com esta ideia: o poema em que a obra se baseia fala precisamente da efemeridade de um momento de floração. Mas é a ideia de instante poético que nos interessa pois como vimos no Capítulo 1, e, segundo Bachelard *numa simples imagem poética não há projecto*. A alma actuante bachelardiana encontra reflexo no esvaziamento do ser preconizado pelos taoistas. A obra nasce assim como um movimento da alma ou a comunicação do Vazio absoluto

⁵⁹³ Explorámos este tema no Capítulo 2, ponto 2.2.3. *Imanência: poesia e caligrafia*.

com o coração do artista. São estas as forças que Bachelard dizia não passarem pelos circuitos do saber. A arte que tratamos aqui é uma arte do ser. Uma arte que tem a sua raiz na relação do artista com o universo e que encontra ressonâncias diversas com coisas ou homens, como é o caso desta obra.

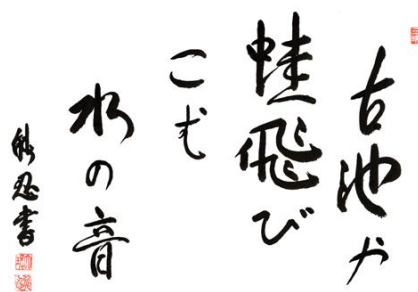


Fig.69– Caligrafia do poema mais popularizado de Bashô,

Uma rã mergulha
no velho tanque...
O ruído da água



Fig.70 – *Variações Sobre um Hai-ku de Bashô*,
cedro do Brasil e lousa, 205x150x90cm, 1986



Fig.71 – *Variações Sobre um Hai-ku de Bashô*,
cedro do Brasil, 180x60x60cm, 1984-85
Do catálogo da exposição Árvores Flores e Frutos, 1985



Fig.72 – *Variações Sobre um Hai-ku de Bashô*,
cedro do Brasil e xisto, 180/200x30x30cm, 1984-85
Do catálogo da exposição Árvores Flores e Frutos, 1985

Cedro sombrinha,
Sob o Monte Yoshino
Para a cerejeira florida.

3.8. *Três Árvores e a Floresta*, Castanheiro, 2000-05

(1) 205x95x103cm

(2) 203x89x89cm

(3) 170x137x110cm



Esta escultura é constituída por três peças de uma mesma árvore, um enorme castanheiro do parque de Serralves que apresentava inícios de doença da tinta⁵⁹⁴.

Esta árvore ocupava um espaço, era uma presença. Tal como John Berger⁵⁹⁵ colocou, a árvore constitui **uma presença**. Ocupa um espaço. Mantém, de acordo com a sua espécie, um equilíbrio extraordinário entre movimento e quietude, entre acção e passividade. É uma presença palpável. E é nesta palpabilidade que nos confortamos. Conforto oferecido em dois tempos: o da sua existência enquanto ser natural, interagindo através das suas funções biológicas com o planeta; e o do pós-morte enquanto elemento que interage biologicamente e passa para um outro plano de vida, o

⁵⁹⁴ “Fungo oomiceta do solo *Phytophthora cinnamomi*, patogénio mais associado à doença da tinta, cuja expressão sintomatológica se caracteriza por clorose, transparência de copa e emurchecimento da folhagem.” (http://portal2.ipb.pt/pls/portal/PORTAL.www_media.show?p_id=332362&p_settingsetid=34272&p_settngssiteid=0&p_siteid=114&p_type=basetext&p_textid=332363)

⁵⁹⁵ BERGER, John (1984), pág.76.

da vida simbólica. Neste segundo tempo as árvores continuam a confortar-nos: no telhado, na porta, na mesa, na cadeira, na cama. O extracto de Raul Brandão ganha um sentido mais profundo:

Preciso de uma árvore. Uma árvore que dê sombra e ternura - uma velha árvore carcomida. Nunca pude passar sem essa sombra inocente. Meio morto de cansaço e de mentira deito-me ao pé dela e renasço. Todos a aproveitam - para lume - para traves - para o caixão.
BRANDÃO, Raul (2003), pág.221

Esta castanheiro existe agora num outro plano, ocupa um outro espaço, é uma outra presença. Presença palpável, penetrável agora através de fendas provocadas pela secagem dos seus sucos e pelo trabalho inquiridor do poeta escultor.

É neste perscrutar da matéria que Alberto Carneiro encontra o seu imaginário, o seu e nosso *eterno primitivo*. No caso específico da presente obra existe uma referência clara a esse arquétipo que é a Floresta, dotado aqui também de uma experiência pessoal. A floresta existe simultaneamente nas suas duas acepções, arquetípica e pessoal. A floresta surge como uma imagem profunda, com um peso. É sobretudo esta dinâmica *não-óptica* da dimensão da matéria que Carneiro explora. A dimensão do bem sonhar, “de sonhar permanecendo fiel ao onirismo dos arquétipos que estão enraizados no inconsciente humano”⁵⁹⁶ como dizia Bachelard. E é também este autor que nos diz: **“No fundo da matéria cresce uma vegetação obscura; na noite da matéria florescem flores negras.”**⁵⁹⁷ Para aceder a estas *florestas negras* o artista tem que se constituir como uma força actuante, naquilo que será uma *luta simbiótica*.

A experiência da matéria ligada ao conhecimento tátil, físico poderíamos dizer, de forma mais abrangente, complementa o conhecimento perceptivo, resultando assim num topo háptico. Como vimos, é nessa superação da contemplação que Gaston Bachelard constrói a sua obra sobre a poética da matéria e é nela também que encontramos uma das vertentes da obra de Alberto Carneiro. O corpo actuante deste artista transmuta as matérias em arte. Transmuta uma árvore numa memória de água, vento, fogo ou, neste caso, a própria floresta. Obtém uma imagem a partir da *deformação*⁵⁹⁸ e não da conformação. Como Carneiro refere, a ideia geradora de cada obra não se configura num acto ilustrativo, tão pouco tem contornos precisos, “transforma-se nas mutações que a criação impõe como movimento para a superação

⁵⁹⁶ BACHELARD, Gaston (1948a), pág.2.

⁵⁹⁷ Ibidem.

⁵⁹⁸ Tal como diz Bachelard em BACHELARD, Gaston (1943) pág. 1.

do já percebido.”⁵⁹⁹ A obra resulta numa consubstanciação da intimidade profunda entre o artista e as *coisas da terra*.

A floresta era, como já anteriormente referido, elemento contornante da povoação rural onde Alberto Carneiro nasceu e cresceu. Se a floresta, enquanto símbolo máximo da vegetação, representa na cosmologia chinesa a pele do dragão, representa, na cultura celta, influente sobretudo no norte de Portugal, o templo. São sobretudo estes os sentidos de floresta que encontramos na obra deste escultor. A floresta poderá ser símbolo do inconsciente, como diz a psicologia moderna, mas não de local terrífico de encontro com esse manancial e sim como templo. A floresta é para Alberto Carneiro o cabelo da montanha, tal como o era para os pintores chineses⁶⁰⁰. É ela que dá o poder à montanha para esta poder fazer chover beneficiando assim dos poderes do Céu.

A floresta aqui é por isso representada como o todo, como união e geração de todas as coisas. Interessante também será atender ainda a dois pontos sobre a floresta. Primeiro, ainda ligado ao oriente, os “sannyasa retiram-se para a floresta tal como os ascetas budistas”⁶⁰¹ onde procuram o repouso através do afastamento do mundo. Na psicanálise moderna, sobretudo em Jung, a floresta simboliza o inconsciente e, o pânico que provocam, fica a dever-se ao medo das revelações do inconsciente. A floresta que povoa o inconsciente de Alberto Carneiro é fonte contínua de sensações armazenadas, as quais o artista materializa em escultura. Quase podemos falar duma oposição deliberada ao medo da floresta jungiana.

A arte é a forma de poder aceder ao caos original. A arte de Alberto Carneiro opera a partir deste princípio regrador. A arte é a procura da regra que emerge do caos original.

As três árvores simbólicas desta escultura formam uma floresta mas, antes disso, são três, formando, por isso, um triângulo. O *três* é um número fundamental em diversas culturas.⁶⁰² Representa, na sua maioria, a união do homem com o céu e a terra. Esta é a razão para o facto de duas das três peças desta escultura, se encontrarem invertidas. Numa lógica inversa à *Árvore da vida*, as árvores invertidas simbolizam aqui o Céu e a Terra, sendo a árvore que se apresenta no sentido original, o homem. Existe um reforço dos princípios que rejeitam a actuação deste artista, no que diz respeito

⁵⁹⁹ CARNEIRO, Alberto (2007a), pág. 51.

⁶⁰⁰ Daqui resultará o facto de, na China, uma montanha coberta por floresta ser quase sempre local de templo. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982), pág.330.

⁶⁰¹ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982), pág.330.

⁶⁰² Para mais sobre os simbolismo do Três e do Triângulo: CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982), págs. 654 a 658.

à orientação dos elementos constituintes das suas obras. Como o próprio diz a “seiva tanto corre para cima como para baixo”. O homem, sempre realizado a partir do próprio artista, relaciona-se com o Cosmos, Céu e a Terra. É o mediador entre as duas entidades.

Relembramos o trecho do *Tao Te King*: “O Tao gera o Um; O Um gera o Dois; O Dois gera o Três; O Três gera todas as coisas”⁶⁰³ e a interpretação de François Cheng: O Tao de origem é o Vazio Supremo do qual emana o Sopro primordial, o Um; Este Sopro primordial gera, por sua vez os sopros vitais *Yin* e *Yang*, que são o Dois; Estes dois sopros, através da sua interacção, são virtualmente capazes de gerar os *Dez mil seres* do Universo criado. No entanto, neste processo de criação, interage o Três, que é o Vazio mediano⁶⁰⁴. Este Sopro tem a sua origem no Vazio supremo, no entanto tem um papel de mediação entre os dois sopros vitais *Yin* e *Yang* provocando a sua interacção. O Vazio médio, como vimos no capítulo 2, tem um papel vital na cosmologia chinesa e na forma como os artistas abordavam a união da matéria e espírito.

François Cheng refere uma outra interpretação do Três, mais tardia e que se baseia nos primeiros comentários do *Livro das Mutações*. Nesta outra interpretação, o Três designaria o Céu, a Terra e o Homem. Esta interpretação, embora mais concreta (“plus incarnée”), não está em contradição com a anterior pois o Céu depende do Yang, a Terra depende do Yin e o Homem sendo suposto aceder às virtudes do Céu e da Terra e através dela à dimensão do Vazio. “Ainsi, le «jeu» ternaire Yang-Yin-Vide médian se joue aussi, de façon identique, au sein du trio Ciel-Terre-Homme.”⁶⁰⁵

Tal como vimos em *Sobre os Rios* e *Corpo Mandala*, Alberto Carneiro utiliza este conceito identificativo do homem com o vazio.

Na exposição retrospectiva da sua obra no Centro Galego de Arte Contemporânea em 2001, tivemos oportunidade de constatar que na evolução do seu trabalho existe uma abordagem progressiva à ausência do corpo na obra. Tal como já referido, encontrávamo-nos a realizar um documentário interactivo sobre a obra do arquitecto do CGAC, tendo por isso tido a oportunidade de entrevistar diversos visitantes desta exposição que nos referiam precisamente a diferença entre a primeira parte da sua obra,

⁶⁰³ LAO-TZU (s.d.), pág.81.

⁶⁰⁴ Na tradução francesa de CHENG: “Le Tao d’origine engendre l’Un; L’Un engendre le Deux; Le Deux engendre le Trois; Le Trois engendre les Dix-mille êtres; Les Dix-mille êtres endossent le Yin; Embrassent le Yang; Accèdent à l’harmonie; Par le Soufflé du Vide médian.” CHENG, François (1989), pág. 162.

⁶⁰⁵ CHENG, François (1989), pág. 163. O mesmo tema também é tratado em Em RYCKMANS, Pierre (1970) pág. 73 e CHENG, François (1979), págs.60-61.

onde, em diversas ocasiões, Alberto Carneiro utilizou a fotografia (Fig.73), integrando o seu corpo na imagem e a segunda onde esse corpo já é ausente. A noção que o corpo constituía uma *presença* constante, ao longo de toda a sua obra, já não era tão clara para a maior parte dos visitantes.

Um dos pontos que nos parece importante reforçar é esta **utilização do corpo em simbiose com a matéria numa evolução progressiva para o esvaziamento desse mesmo corpo.**



Fig.73 – *A Floresta*, 1978 (segmento).
Fotografia sobre papel impresso. 24 folhas de 62x12cm cada.

Um dos aspectos que mais nos impressiona nesta obra é a sua contenção. Mais do que trabalhar sobre esta árvore foi necessário *resistir* a trabalhar sobre ela. A forma contida como o escultor operou sobre estes três elementos é significativo, se tivermos em conta que a sua execução decorreu num período de cinco anos. Quando nos encontramos perante esta obra percebemos que Alberto Carneiro recorreu à ajuda de um assistente: o Tempo.

Foi o tempo que deu a este castanheiro a sua dimensão, mas também foi o tempo que produziu as linhas de secagem nos troncos, sobre os quais o escultor operou,

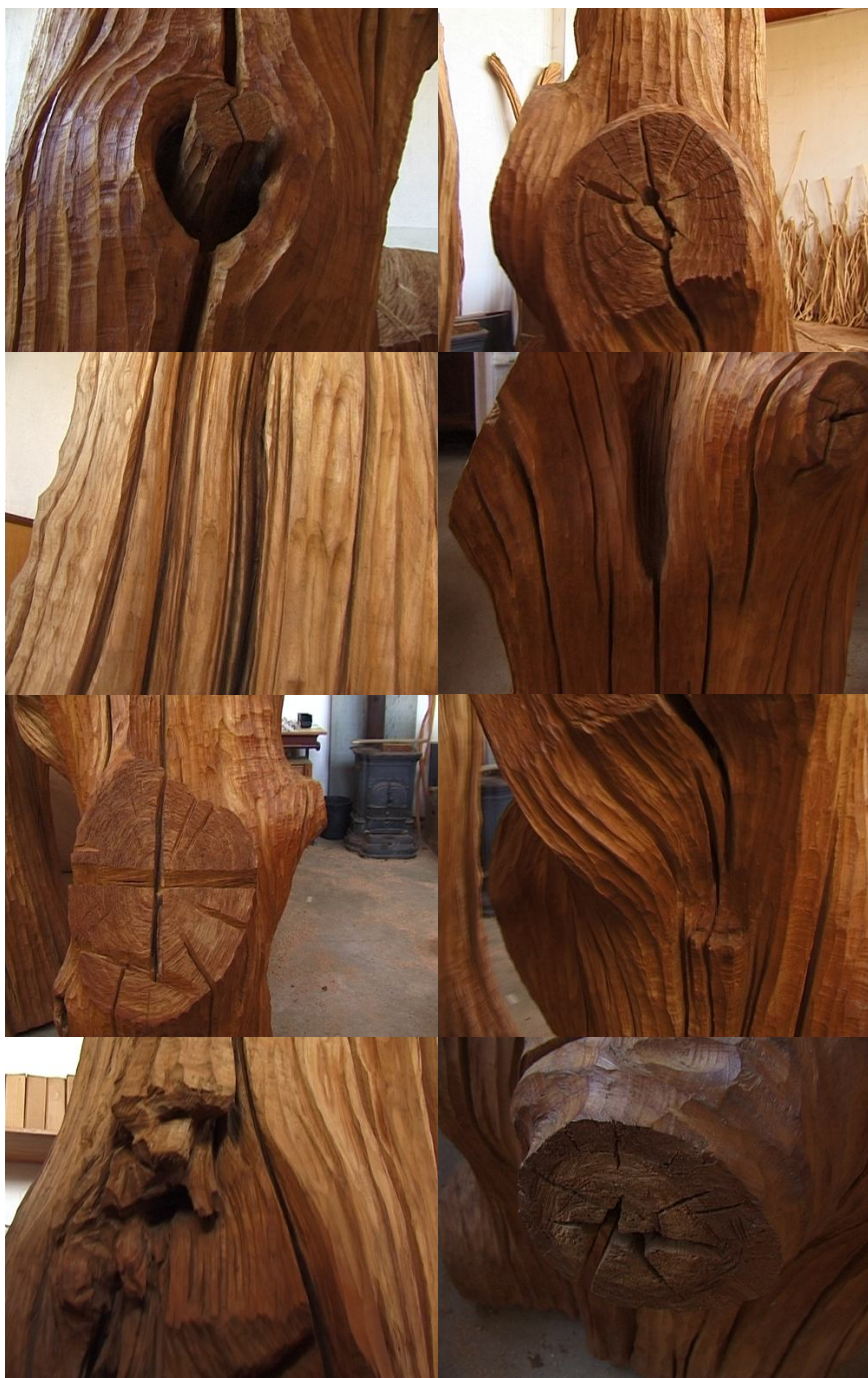
reforçando-as, penetrando a partir daí. Devido à dimensão desta escultura, as imagens gerais não permitem aferir as incisões feitas, por isso acrescentamos, no final deste texto, uma série de imagens aproximadas. É esta intimidade que somos levados a ter com a escultura quando estamos no momento da fruição. Sentimo-nos transportados para as ondulações e incisões de cada uma das partes destes troncos. Desejamos, através da entrada imaginada no seu interior, possuir a sua força, a sua nobreza. Neste processo devimos árvore, devimos todas as árvores, devimos floresta. E como disse Bachelard “o ter e o ser nada são perante o devir”⁶⁰⁶.

Alberto Carneiro permite que a árvore, a floresta e o tempo sonhem através dele, através do seu corpo actuante. Um corpo que respeita a sua natureza como princípio criador. Um corpo que transmuta a matéria natural em matéria artística, em matéria metafórica, poética.



Fig.74 – *Três Árvores e a Floresta*, Árboles, Centro de Arte y Naturaleza, Huesca, 2006

⁶⁰⁶ BACHELARD, Gaston (1938), pág.279.



CONCLUSIONES

“I have found the law of my own poems,” was the unspoken but more-and-more decided feeling that came to me as I pass’d, hour after hour, amid all the grim yet joyous elemental abandon - the plenitude of material, entire absence of art, untrammel’d play of primitive Nature.
Walt Whitman⁶⁰⁷

Tal como Whitman, Alberto Carneiro encontró la ley de su escultura en su naturaleza primitiva. En la ley de la naturaleza-cuerpo y en el cuerpo de la naturaleza. Se encontró en el abandono a la materia y a las evocaciones que de ella le dicta la sensación. En nosotros, su escultura evoca los largos sueños. Los sueños decantados por el tiempo. El árbol es tiempo, es la imagen del tiempo. Los árboles esculpidos por Alberto Carneiro preservan ese sentido temporal y nos llevan más lejos. El tiempo es una de las herramientas de trabajo en el diálogo establecido entre hombre y materia, entre hombre y memoria. “El hombre que trabaja con tanta paciencia es sustentado, simultáneamente, por un recordar y una esperanza”, como nos dice Bachelard.

Desarrollamos esta disertación a partir de una estructura no secuencial; esto es, no existe una progresión con vista a una conclusión y sí dos capítulos que podemos considerar paralelos: la influencia en Alberto Carneiro de la obra de Gaston Bachelard y de la inspiración taoísta. En el tercer capítulo procedemos al análisis de ocho obras de este escultor con vista a la consubstanciación de las materias abordadas en los dos capítulos anteriores. Procuramos establecer nexos con la obra de este escultor a partir de estos dos universos, los cuales demostrarán poseer diversos puntos de contacto. Procuramos, sobre todo, investigar la posibilidad de que estos dos universos se puedan constituir como claves en la interpretación y comprensión de la obra sobre árboles de Alberto Carneiro.

Como señalamos, la ordenación de los dos primeros capítulos se ajusta apenas con la cronología con que estas dos influencias se le aparecen a Alberto Carneiro. Eugenio de Andrade da a leer a Alberto Carneiro *La Poétique de L'Espace* en 1964 y el Laozi sólo será *descubierto* por el escultor en 1968, durante su estancia en Londres. Los dos capítulos son, entretanto, independientes. Su estructura es en cierto modo semejante, ya que avanzan desde temas más generales hacia consideraciones particulares. Los paralelismos con la obra de Alberto Carneiro se hacen al mismo tiempo a lo largo de

⁶⁰⁷ WHITMAN, Walt (1883), pág.143.

cada uno de los capítulos. Esto es, no pretendemos establecer sólo los universos de las dos influencias y después concretarlos en el tercer capítulo con el análisis de las obras. Estas son confirmaciones o concretizaciones de aspectos ya enfocados en los dos capítulos anteriores. Conforme estableceremos en nuestras conclusiones, existen diversos puentes entre estas dos influencias, las cuales nos ayudarán a crear nexos con la obra de este escultor.

En el primer capítulo, correspondiente a la obra sobre la imaginación de la materia de Gaston Bachelard, comenzamos por ver que este autor desarrolla su estudio sobre imágenes poéticas a partir de la división entre *imaginación formal* e *imaginación material*. Todo su trabajo se desenvuelve a partir de la asunción de la imaginación material como la imaginación que busca en el fondo del ser lo *primitivo* y lo *eterno*, y no de la imaginación formal que apenas da vida a las formas. Existe, desde luego, una tendencia táctil en el planteamiento de Bachelard. Como él mismo refiere en relación a sus sustancias materiales, es la vista quien les da el nombre pero son las manos quienes las conocen. Tenemos, de este modo, lanzado un discurso relacional entre Gaston Bachelard y Alberto Carneiro basado en los mismos principios programáticos: el conocimiento del mundo a partir de la experiencia de las materias. Una experiencia háptica. Una experiencia actuante.

Esta visión, que preconiza la experiencia de la materia como vector fundamental de la expresión, se distancia de la imagen como fundamento. Se asume como iconoclasta. Bachelard nos dice que el vocablo fundamental correspondiente a imaginación es *imaginario* y no imagen. A partir de esta acepción, unida a la idea de una experiencia actuante, Gaston Bachelard procurará en los cuatro elementos la sustancia de la imaginación: *soñar en una sustancia profunda el fuego, vivo e colorido; inmovilizar, delante del agua huida, la sustancia de esa fluidez; imaginar en nosotros la propia sustancia de la levedad, la sustancia de la libertad aérea; en la tierra la imaginación de lo contrario y de lo interior.*

Alberto Carneiro utiliza esta misma referencia a los cuatro elementos cuando comunica a través de su escultura una experiencia vivida de contacto íntimo con los elementos naturales. La obra resulta así, desde luego, no sólo como un indagar de la materia árbol, sino también como una experiencia profunda de los elementos.

Esta relación profunda con el mundo natural, tal como lo verificamos en el segundo capítulo, se presenta como uno de los puntos de contacto entre Gaston Bachelard, el taoísmo y la obra de Alberto Carneiro. Tal como Bachelard nos dice, el poeta es un profundo conocedor de la materia en oposición a un mero asociador de palabras. Lo mismo se puede verificar con los pintores de paisajes taoístas que partían de un

prolongado estudio de los elementos del paisaje para poder, en la evolución de su arte, conseguir trascender las cuestiones técnicas asociadas a la representación.

Tanto los pintores de paisajes chinos como en Alberto Carneiro, esta relación profunda no se verifica solamente en la relación íntima con los elementos naturales, sino también en la propia cuestión técnica ligada al dominio de las herramientas utilizadas. Nuestro estudio incide sobre el trabajo sobre árboles y, tal como tuvimos oportunidad de referir, Alberto Carneiro comenzó su aprendizaje en un taller de santero con 10 años de edad. Este hecho le dotó de un dominio absoluto de la técnica de esculpir maderas, la cual tuvo más tarde que trascender para poder alcanzar una expresión desligada de cuestiones virtuosísticas.

Mi paso por el taller de santero y la posibilidad de haber aprendido un oficio y, por él, la materia árbol ser interiorizada en mí, primero porque yo tengo, de hecho, con el árbol una relación que es muy antigua, natural, que con certeza antecede a mi nacimiento, y después porque la mantengo. No es por casualidad que estoy viviendo aquí y que planto mis árboles, que cuido de ellos, que me relaciono íntimamente con ellos, que hablo en voz baja con ellos, que me acerco a ellos, que los abrazo. Esta relación es una necesidad profunda y la tecnología, bien como las herramientas que uso para las transformaciones necesarias, están interiorizadas en ese proceso.

CARNEIRO, Alberto (2010), entrevista grabada. Anexo 6.

A través de este entendimiento profundo de la materia árbol, proseguimos nuestra panorámica sobre la obra de Bachelard abordando las cuestiones de la imaginación de la *resistencia* y de la *intimidad*. En la imaginación de la resistencia nos enfrentamos a los misterios de la energía. Las violencias de la voluntad *contra* las cosas, en un ensueño constructivo donde existe la esperanza de la adversidad vencida. Bachelard encuentra en la provocación de la materia la incitación al ataque excitante, donde el *ser integra a la propia materia*, armado de una herramienta para atacarla. Alberto Carneiro se aplica en esta lucha no sólo al nivel material sino también al estético. La energía desprendida en el trabajo de metamorfosis que transforma el objeto natural en objeto artístico, indaga el interior de la materia árbol. Los golpes hacen visible este proceso simbiótico. Árbol y hombre son necesarios a la escultura. En los árboles esculpidos de Alberto Carneiro son siempre visibles las fuerzas del trabajo a través de las marcas y surcos de la sierra eléctrica y de las gubias. Existe un hacer visible aquello que Bachelard llama *materia-duración*.

La imaginación de la intimidad posee otro tiempo, el tiempo de las largas ensoñaciones enraizadas, el tiempo del entendimiento de los *misterios de la substancia*. Las imágenes materiales nos envuelven en una afectividad enraizada en las capas más

profundas del inconsciente. Bachelard no propone el acto contemplativo inerte y sin el reposo intenso, aquello que llamó “*involución*”⁶⁰⁸. La imaginación de la intimidad nos fuerza a encontrar una fisura a partir de la cual podamos mirar en el interior de las cosas. Encontramos aquello a lo que Carneiro se refiere como el *enamoramiento* con la materia. Los árboles reposan largamente en su taller, siendo a partir de las relaciones que el escultor va estableciendo con estos seres lo que permite que la obra tenga su inicio. Este es un tiempo sin tiempo. El árbol, en este proceso que puede durar años, se va secando, abriendo grietas a partir de las cuales Alberto Carneiro trabaja. De nuevo el profundo conocimiento de la materia, permite un trabajo a partir de las características internas de cada árbol. No es ajeno a este hecho el trabajo que Carneiro desarrolla en su jardín con la preparación de la tierra, con el plantar y cuidar sus árboles. Podemos profundizar el principio de la constancia formal y de la constancia interna en el segundo capítulo, explorado por los pintores de paisajes de la tradición china y percibir cómo existe una relación profunda con la obra de este escultor. Vimos como Shitao, autor del tratado de pintura que tiene por fin la Unificación del Todo en la extremidad del pincel, procuraba la “esencia interior de las cosas, sus líneas interiores invisibles, los ritmos que animan y relacionan cosas y seres”⁶⁰⁹. Como Alberto Carneiro dice⁶¹⁰, cada naranjo posee una forma única que depende de innumerables factores: clima, sol, luz, etc. Pese a ello, reconocemos cada uno como perteneciente a un grupo que designamos por naranjo. En su trabajo el escultor profundiza este conocimiento de la estructura interna de cada especie al explorar con fines expresivos las referidas características, sus líneas interiores invisibles.

La forma de las obras sobre árboles de Alberto Carneiro es *consecuente* y no precedente. Resulta, tal como hemos mostrado hasta ahora, como un acto en el que imaginación de la resistencia e imaginación de intimidad se unen para producir obra.

La visión poética del mundo se establece como un centro en torno del cual gira nuestra disertación. La obra de Gaston Bachelard procura ese *eje vertical* que escapa a la linealidad horizontal del tiempo: la imagen poética, la misma que también puebla todo el sistema de pensamiento taoísta y que hunde sus raíces incluso en la propia creación del lenguaje.

El ensueño poético es un ensueño cósmico. La creación poética construye el mundo de los mundos. Construye el mundo donde podemos *habitar*. Y habitamos ese instante

⁶⁰⁸ BACHELARD, Gaston (1948b), pág.4.

⁶⁰⁹ SHITAO (s.d.), pág.6.

⁶¹⁰ Entrevista, Anexo 7.

vertical “donde reposaríamos siempre, aunque nuestra marcha fuese más vertiginosa que la luz”⁶¹¹. La poesía niega el desenraizamiento que el exceso de realidad crea en el ser.

Bachelard establece a partir de los conceptos de *alma* y de *espíritu* una distinción en la actuación sobre la imagen poética y sobre el poema completo. Para que exista una buena estructuración del poema, el espíritu debe prefigurarlo, proyectándolo. En la imagen poética, entretanto, es el alma quien actúa. Ahí el espíritu puede relajarse. Ahora bien, como refiere el filósofo, *en una simple imagen poética no hay proyecto*, “no le es necesario más que un movimiento del alma. En una imagen poética el alma afirma su presencia.”⁶¹² Las fuerzas que no pasan por los circuitos del saber tienen, entonces, su origen en el fondo del ser. Son estas las que conforman la obra de Alberto Carneiro. La estructuración *espiritual* la encontramos a posteriori en la invención y composición de los títulos o en la reflexión sobre el proceso de creación. Tal como hemos estudiado, el poder de la palabra es evocativo pero permite que la escultura se revele. El cuidado con los títulos de las obras provoca una integración en la propia escultura. Existe un esculpir de la palabra usualmente en conjunto con la pieza. La titulación de un trabajo o conjunto de trabajos resulta siempre como un despertar al gozo.

El *no-proyecto*, o *movimiento del alma*, o la construcción de la obra en el propio acto de construcción, sólo es posible gracias a la ya referida técnica transcendida. El largo aprendizaje de la técnica de trabajar, ese *sacralizar* la materia primero en un taller de santero y más tarde en la academia, dio a Alberto Carneiro el dominio total de este arte. La obra de arte puede, así, resultar de un proceso de mutaciones sucesivas que se consubstancian en una materia, estando este procedimiento libre de cuestiones tecnológicas porque éstas han sido ya totalmente absorbidas y decantadas.

Yo no creo en la obra de arte como ilustración de una idea. Ella consubstancia o no consubstancia la idea, pero no la ilustra. Yo entiendo hoy que la obra de arte no figura, revela. Porque la figuración es encontrada por quien descubre la revelación en el cuadro propio de su valorización cultural. Naturalmente toda la circunstancia de la existencia física de la obra, espacial y temporal, es determinante en las consecuencias que la obra tiene como asunción relativamente a cualquier espectador.
CARNEIRO, Alberto (2010), entrevista grabada. Anexo 6.

Como nos dice Bachelard en *Instant poétique et instant métaphysique*⁶¹³, la poesía es una metafísica instantánea. Un breve poema debe dar una visión del universo y revelar

⁶¹¹ LOURENÇO, Eduardo (2003), pág.38.

⁶¹² BACHELARD, Gaston (1957), pág.6.

⁶¹³ BACHELARD, Gaston (1970), pág.226.

el secreto de un alma, de un ser y de los objetos al mismo tiempo. La poesía es la conquista de la unidad por el ser. En Alberto Carneiro las *anamnesis* se asumen como el despertar del movimiento del alma, movimiento sin proyecto, estático. La obra se construye a partir de esa unidad entre ser (y toda la experiencia de los elementos que ello envuelve) y materia a transmutar: el árbol. El resultado es siempre metafórico. Alberto Carneiro en un aforismo también consubstanciado en obra, escribió: “*Un árbol es una obra de arte cuando es recreada en sí misma para ser metáfora.*”⁶¹⁴

Como escribió Novalis⁶¹⁵, el poeta entiende mejor la naturaleza que el cerebro científico. Y este entendimiento poético da la dimensión ontológica del árbol, combinada con la necesidad de expresión de un universo interior, rico de experiencias elementales, que da cuerpo a una obra construida a partir de una estructura dialogante. El escultor no procura dar forma a una idea, la forma resulta siempre de este diálogo que obedece a diferentes duraciones, y que, al final configura una idea. Esta idea se encuentra enraizada en un mundo infinito en el que es necesario sumergirse. Es la inmersión en el caos primordial. Es el ya referido tiempo vertical bachelardiano que aspira a la profundidad o a la altura, donde las simultaneidades⁶¹⁶ se ordenan y el instante poético tiene una perspectiva metafísica. Las ambivalencias viven aquí del éxtasis y del encanto, ambivalencias que podemos ver como los opuestos complementarios de la tradición taoísta: *Yin* y *Yang*. La necesidad de que las ambivalencias no sean antítesis y que lo simultáneo no sea sucesivo. Es esta la hipótesis infinita que Alberto Carneiro explora en su escultura. La exploración de la experimentación sensitiva de la materia, hecha obra de arte construida en el reepeto a la materia natural, cierra un círculo retornante. Retorno de él mismo, del hombre que es naturaleza y que a ella retorna incesantemente.

De nuevo se establecen puentes entre el estudio de la obra de Bachelard y el taoísmo, ya que esta visión de un tiempo circular que se eleva por encima de la sucesión temporal lineal, se muestra como uno de los elementos constituyentes del sistema de pensamiento taoísta. Aquí este movimiento corresponde al movimiento circular del propio ser que propicia el encuentro con otros círculos nacidos de otros seres. El encuentro del hombre con el árbol, en el caso que estudiamos.

Este encuentro entre cuerpos se hace sobre todo recurriendo a la *conciencia* de la mano. A través del tacto Alberto Carneiro se relaciona con el mundo, pero con las manos construyó su arte. Son gestos con porvenir, gestos que metamorfosean. Gestos

⁶¹⁴ Instalación en el Edificio da Alfândega en Porto, en 1992.

⁶¹⁵ NOVALIS (1846), pág.310.

⁶¹⁶ Tal como vimos en la pág.121: La causalidad surge como una hipótesis en que acontecimientos sucesivos se encadenan unos a partir de los otros, en tanto que la sincronicidad se revela como coincidencia de acontecimientos en el espacio y en el tiempo.

que a semejanza del cuento del cocinero en Zhuangzi⁶¹⁷, provocan la *coincidencia* entre carnicero, cuchillo y buey. Como vimos en esta historia, la idea de una no-objectualidad se procesa a partir de la abolición del objeto en conjunto con la abolición del ser. Abolición en el sentido de *coincidencia*. La idea de unidad entre sujeto y objeto como única posibilidad de percibir el interior, lo que la cosa es. Aquello que para Bachelard constituye el reino de las fuerzas administradas es en el taoísmo la unidad que provoca la imposibilidad de ser dicha. De ahí la imposibilidad del carpintero de carretas⁶¹⁸ de transmitir sus conocimientos, la exactitud de su gesto, en otro cuento de Zhuangzi por nosotros analizado en el segundo capítulo.

El entendimiento de una transcendencia del universo de la contemplación que encontramos en Bachelard, que se extendió hacia el taoísmo y que encuentra reflejo en la obra sobre árboles de Alberto Carneiro, se revela a partir de este principio simbiótico en el que este artista se sitúa. La comprensión de las fuerzas del universo está relacionada con la acción y no con la pasividad contemplativa. La efectividad de esta comprensión del cosmos proviene de la ya referida fusión con la *substancia universal*, simbiosis posible a través de la aparente paradoja de la *no-acción* taoísta. La no-acción no es, como vimos, una negación de la acción. Se trata de una acción que sigue su propio camino, no existiendo un plano o modelo que la conduzca: *pensar como las olas que se levantan en el mar*.

La *no-acción es*, en Carneiro, el actuar en simbiosis con el árbol. Es el no imponer una idea o forma previa a este cambio de energías entre seres: artista y materia. Como el mismo se interroga: “¿La creación plástica es sutil e indecible y su método es el no-método?”

Fue a partir de este metamorfosear de la materia, de este hacer o devenir de la obra coincidiendo con el devenir del hombre, desde donde evolucionamos para una aproximación a la alquimia según Bachelard. Para este filósofo la alquimia, con su mezcla de sueño y esperanza, sabiduría y conocimiento de la materia, se constituye como una clave para el análisis de los cuatro elementos en la poesía. Hacemos referencia al proceso alquímico del *genio* creativo de Fernando Pessoa y sus cuatro fases: putrefacción; albación; rubificación; sublimación. Las sensaciones después de podridas y muertas se emblanquecen con la memoria, se rubifican con la imaginación y, finalmente, se subliman con la expresión. El proceso creativo es expresado en una secuencia cuádruple de la cual verificamos la aplicación en el acto escultórico de

⁶¹⁷ TCHOUANG-TSEU (s.d.), págs. 46-47.

⁶¹⁸ Pág.151 de este estudio.

Alberto Carneiro y del modo como éste se apropia y actúa sobre los árboles. El acto de esculpir es, en Alberto Carneiro, una constante indagación de las energías condensadas en los árboles con vista a la sublimación de estas en expresión.

Las *sensaciones podridas* son, en este artista, las experiencias marcantes vividas en el contacto con los elementos que definen siempre el proceso creativo. El espectro completo del mundo que formó e informó este escultor, es expresado en una misma materia, el árbol, *ser vegetal que el sueño no mutila*. Las evocaciones a los elementos son, no sólo una referencia de una experiencia de paisaje, sino también un indicio de lectura de la obra, surgiendo muchas veces como verdaderas generadoras de *ambivalencias*. ¿Si, como dice Gaston Bachelard, sólo el árbol y la floresta mantienen el dinamismo de la constancia vertical a través de un psiquismo profundo, al contrario de la madera que pierde ese carácter, como podemos no ser confrontados con la ambivalencia provocada por dos troncos excavados y acostados titulados *Sobre los Ríos*?

En el tercer capítulo profundizamos en esta obra y encontramos diversas referencias no sólo al acto de esculpir y referenciar esta pieza, sino también a la confrontación con las diversas fuerzas actuantes en su interpretación. Cuando Alberto Carneiro designa una obra *Sobre los Ríos* no lo hace para hablar de los ríos en cuanto entidad abstracta y sí para exprimir su experiencia de esta realidad, su ligación a ella. Los surcos que esculpe en el árbol los tiene dentro de sí por debajo de la piel. Los temas y las conformaciones de la obra de Alberto Carneiro aparecen como realidades, como cristalizaciones poéticas que necesitan establecer alianzas y no por el valor meramente estético que puedan tener.

En Alberto Carneiro el árbol aparece siempre como una metáfora de profunda y sentida ligación a la Tierra y al Cielo a través de su doble enraizamiento. Alberto Carneiro precisa de los árboles. Precisa de su ternura, de su sombra, de sus frutos. Pero precisa también descubrir el secreto de la mediación cósmica de este ser e inscribirse en ella. A partir de esta *inscripción* desarrollamos el segundo capítulo, teniendo a la vista el entendimiento de la misma como vaciamiento.

El artista a través de su acción sobre una materia, deja rastros de su yo. Innumerables ejemplos en la historia del arte nos confirman que determinado tipo de marca pertenece a determinado artista. Entretanto, la cuestión que se suscita con la obra de Carneiro se sitúa mas allá de la manualidad expresa. Tal como verificamos a lo largo de nuestro estudio y concretamos con el estudio *Cuerpo Mandala*, Alberto Carneiro utiliza innumerables veces su cuerpo como medida de intervención en el proceso de construcción de la obra, dejando en la obra final ese espacio vacío. No se trata solamente de trabajar los llenos y vacíos de forma, podríamos decir, accidental, sino de utilizar el vacío como *lleno*. Esto es, de dejar que el espacio, deliberadamente

vacío, asuma un protagonismo idéntico a la propia materia esculpida. Alberto Carneiro utiliza el vacío dejado por su propio cuerpo como elemento dinamizador de la obra. Explícito en algunas obras e implícito en otras, *la presencia de su ausencia*, se constituye como fuente de expresión. Él es, siempre la fuerza que marca, que surca, que hiende, que perfora, que excava, que recorre los árboles. Después da a sí mismo el nombre del elemento evocado en este proceso: el agua, el fuego, la tierra, el aire. Es a través de esa *falla* como Carneiro explora las ausencias, los vacíos, las referencias a momentos de intensa experimentación de los elementos.

Para entender este vaciamiento, abordámos en el segundo capítulo el origen de este movimiento, a partir del sistema de pensamiento taoísta, donde el Vacío se constituye como un elemento central.

El Vacío Supremo es, desde luego, el origen del Tao, siendo a partir de él como se generó el universo creado según la cosmología china. Hacemos diversas referencias a la frase constitutiva y lacónica de Laozi: “El Tao genera el Uno; El Uno genera el Dos; El Dos genera el Tres; El Tres genera todas las cosas”⁶¹⁹. Nos referimos a la importancia de este Tres, interpretado como el Vacío medio, vacío fundamental para el movimiento de otros dos soplos vitales *Yin* y *Yang*. Tal como tuvimos oportunidad de profundizar, existe una lectura complementaria de este Tres utilizada además en una de las obras que elegimos para uno de los casos de estudio titulado *Tres Árboles y la Floresta*. El Tres designaría en esta otra lectura el Cielo, la Tierra y el Hombre. Consideradas no contradictorias, las dos lecturas culminan en una misma lectura, el Hombre está en la posición del Vacío medio a partir del cual puede acceder a las virtudes del Cielo (*Yang*) y de la Tierra (*Yin*).

Este planteamiento viene a consubstanciar aquello que hemos venido a concluir como posicionamiento de este artista en relación al cosmos natural y al cosmos creado. La interdependencia de los dos y la asunción de que el artista, a través de un correcto posicionamiento, podrá acceder a los secretos de la Creación, al Principio Primordial a que Paul Klee se refería también⁶²⁰: el arte como parábola de la Creación.

⁶¹⁹ LAO-TZU (s.d.), pág.81.

⁶²⁰ KLEE, Paul (1956), pág.16. Pág.165 de este estudio.

Esta era también la concepción del arte para Shitao, el acto de pintar era concebido como reflejo microcósmico de la creación del Universo, en un intento constante de captar los “múltiples estados de las cosas y de los seres en perpetuo devenir”. SHITAO (s.d.), de la Introducción de Adelino Insua, pág. 6.

La asunción ontológica del árbol por Alberto Carneiro así como su larga relación con ésta, creó una vía de expresión artística. El Árbol y la Floresta pueblan su imaginario, se enraízan en su infancia, crecen con él a lo largo de su largo aprendizaje como santero y da frutos como obras consumadas en su madurez artística. Las cuestiones tecnológicas relativas al dominio de la materia fueran transcendidas en este proceso de crecimiento. Para este escultor, el acto de esculpir hace mucho que se construyó a partir de una estructura dialogante con el árbol y no de un trabajo sobre la madera. En este diálogo hombre y árbol intercambian energías encerradas en sus cuerpos. El ser de acción animal investiga el ser pasivo vegetal. Pasividad engañadora para quien no conozca las traiciones que la dureza de este ser puede infligir al poco hábil en el manejo de una herramienta. El árbol es un ser temporal. Encierra en capas sucesivas el tiempo, tornándolo en una determinada dureza. Alberto Carneiro conoce las diferentes durezas encerradas en cada especie de árbol. El proceso escultórico comienza mucho antes del acto de excavar estas durezas. Se realiza a partir del momento en que los árboles se apoyan en las paredes de su taller. A partir de ahí se inicia un *enamoramiento* sin tiempo definido. Artista y árbol pasan a compartir un mismo espacio donde irá a ocurrir una metamorfosis. El árbol sufrirá una mutación: de árbol a metáfora de árbol. De elemento natural a elemento artificial. Y todavía, siendo el mismo y reconocible árbol que en el final condensará metáforas del aire, agua, fuego o tierra. De los elementos encerrados en las memorias de las experiencias vividas en una zona rural en el norte de Portugal, que precisan libertarse de ese nacimiento e ir mas allá, al principio de las cosas: al centro de la Creación. Es entonces que Alberto Carneiro excava sus árboles, tentando alcanzar ese tiempo encerrado donde están guardadas memorias anteriores a si mismo. Por las grietas abiertas por una sierra eléctrica que grita, las dríades pueden soltarse y compartir sus secretos. ¿Serán ellas, que en el medio del polvo y del barullo ensordecen, susurran al oído de Carneiro el título de la obra?

La poética de Alberto Carneiro es una poética de la vida. Una poética de ligación profunda a la tierra, tanto en sentido lato como cósmico. El lugar donde nació, creció y actualmente vive, le sirve de fuente inagotable de experiencias sensoriales. Aquel es su paisaje exterior e interior. Los ríos, las piedras, los árboles, las florestas, están en su piel. Cada toque establece una tela de relaciones hápticas que se liberan en forma de esculturas que reproducen esta misma simplicidad del contacto primario con las materias. Alberto Carneiro no elabora conceptualmente sus obras, estas son fruto de la decantação de innumerables factores que expusimos en este trabajo y que, todavía, nos impactan con la fuerza de una escultura primitiva.

Siempre lo mutable,
Siempre la materia, mudando, deshaciéndose, realizándose,
Siempre los talleres, las fábricas divinas,
Produciendo imágenes.

Walt Whitman⁶²¹

⁶²¹ WHITMAN, Walt (1855), pág.13.

CONCLUSÕES

“I have found the law of my own poems,” was the unspoken but more-and-more decided feeling that came to me as I pass’d, hour after hour, amid all the grim yet joyous elemental abandon - the plenitude of material, entire absence of art, untrammel’d play of primitive Nature.

Walt Whitman⁶²²

Tal como Whitman, Alberto Carneiro encontrou a lei da sua escultura na sua natureza primitiva. Na lei da natureza-corpo e no corpo da natureza. Encontrou-se no abandono à matéria e às evocações que dela lhe dita a sensação. Em nós, a sua escultura evoca os longos sonhos. Os sonhos decantados pelo tempo. A árvore é tempo, é imagem do tempo. As árvores esculpidas por Alberto Carneiro preservam esse sentido temporal e levam-no mais longe. O tempo é uma das ferramentas de trabalho no diálogo estabelecido entre homem e matéria, entre o homem e memória. “O homem que trabalha com tanta paciência é sustentado, simultaneamente, por uma recordação e uma esperança”, como nos diz Bachelard.

Desenvolvemos esta dissertação a partir de uma estrutura não sequencial, isto é, não existe uma progressão com vista a uma conclusão e sim dois capítulos que podemos considerar paralelos, a influência em Alberto Carneiro da obra de Gaston Bachelard e da inspiração taoista. No terceiro capítulo procedemos à análise de oito obras deste escultor com vista à consubstanciação das matérias abordadas nos dois capítulos anteriores. Procurámos estabelecer nexos com a obra deste escultor a partir destes dois universos, os quais demonstraram possuir diversos pontos de contacto. Procurámos, sobretudo, investigar a possibilidade de estes dois universos se poderem constituir como chaves na interpretação e compreensão da obra sobre árvores de Alberto Carneiro.

Como referimos, a ordenação dos dois primeiros capítulos prende-se apenas com a cronologia com que estas duas influências aparecem a Alberto Carneiro. Eugénio de Andrade dá a ler a Alberto Carneiro *La Poétique de L'Espace* em 1964 e o Laozi só será *descoberto* pelo escultor em 1968, durante a sua estadia em Londres. Os dois capítulos são, no entanto, independentes. A sua estrutura é, de certo modo, semelhante, já que progride de temas mais gerais para considerações particulares. Os paralelos com a obra de Alberto Carneiro fazem-se a par e passo, em toda a progressão de cada um dos capítulos. Isto é, não pretendemos estabelecer apenas os universos das duas influências e

⁶²² WHITMAN, Walt (1883), pág.143.

depois concretizá-los no terceiro capítulo, com a análise das obras. Estas são confirmações ou concretizações de aspectos focados nos dois capítulos anteriores. Conforme estabeleceremos nas nossas conclusões, existem diversas pontes entre estas duas influências, as quais nos ajudaram a criar nexos com a obra deste escultor.

No primeiro capítulo, correspondente à obra sobre a imaginação da matéria de Gaston Bachelard, começamos por ver que este autor desenvolve o seu estudo sobre imagens poéticas a partir da divisão entre *imaginação formal* e *imaginação material*. Todo o seu trabalho se desenvolve a partir da assunção da imaginação material como a imaginação que busca no fundo do ser o “primitivo e o eterno”, e não da imaginação formal que apenas dá vida às formas. Existe desde logo uma tendência táctil na abordagem de Bachelard. Como o próprio refere em relação às substâncias materiais, é a vista que lhes dá o nome mas são as mãos que as conhecem. Temos, deste modo, lançada uma abordagem relacional entre Gaston Bachelard e Alberto Carneiro, que se baseia nos mesmos princípios programáticos, o conhecimento do mundo a partir da experiência das matérias. Uma experiência háptica. Uma experiência actuante.

Esta visão, que preconiza a experiência da matéria como vector fundamental da expressão, distancia-se da imagem como fundamento. Assume-se como iconoclasta, Bachelard diz-nos que o vocábulo fundamental correspondente a imaginação é *imaginário* e não imagem. É a partir desta acepção, em conjunto com a ideia de uma experiência actuante, que Gaston Bachelard procurará nos quatro elementos a substância da imaginação: *sonhar numa substância profunda o fogo, vivo e colorido; imobilizar, diante da água fugidia, a substância dessa fluidez; imaginar em nós a própria substância da leveza, a substância da liberdade aérea; na terra a imaginação do contra e do dentro*.

Alberto Carneiro utiliza esta mesma referência aos quatro elementos, quando comunica através da sua escultura, uma experiência vivida de contacto íntimo com os elementos naturais. A obra resulta assim, desde logo, não só como um perscrutar da matéria árvore, mas também como uma experiência profunda dos elementos.

Esta relação profunda com o mundo natural, tal como verificámos no segundo capítulo, apresenta-se como um dos pontos de contacto entre Gaston Bachelard o taoísmo e a obra de Alberto Carneiro. Tal como Bachelard nos diz que o poeta é um profundo conhecedor da matéria, em oposição a um mero associador de palavras. O mesmo se pode verificar com os pintores de paisagem taoistas que partiam de um prolongado estudo dos elementos da paisagem para puderem, na evolução da sua arte, conseguir transcender as questões técnicas associadas à representação.

Tanto nos pintores de paisagem chineses como em Alberto Carneiro esta relação profunda, não se verifica somente na relação íntima com os elementos naturais, mas também na própria questão técnica ligada ao domínio das ferramentas utilizadas. O nosso estudo incide sobre o trabalho sobre árvores e, tal como tivemos oportunidade de referir Alberto Carneiro começou a sua aprendizagem numa oficina de santeiro com 10 anos de idade. Este facto, dotou-o de um domínio absoluto da técnica de esculpir madeiras a qual teve, mais tarde, de transcender de modo a poder atingir a expressão, desligada de questões virtuosísticas.

A minha passagem pela oficina de santeiro e a possibilidade de ter aprendido um ofício e por ele a matéria árvore ser interiorizada em mim, primeiro porque eu tenho de facto com a árvore uma relação que é muito antiga, natural, que com certeza antecede o meu nascimento, e depois porque a mantenho. Não é por acaso que estou a viver aqui e que planto as minhas árvores, que cuido delas, que me relaciono intimamente com elas, que falo em surdina com elas, que me encosto a elas, que as abraço. Esta relação é uma necessidade profunda e a tecnologia, bem como as ferramentas que uso para as transformações necessárias, estão interiorizadas nesse processo.

CARNEIRO, Alberto (2010), entrevista gravada. Anexo 6.

É através deste entendimento profundo da matéria árvore, que prosseguimos a nossa panorâmica sobre a obra de Bachelard, ao abordar as questões da imaginação da *resistência* e da *intimidade*.

Na imaginação da resistência somos confrontados com os mistérios da energia. As violências da vontade *contra* as coisas, num devaneio construtivo onde existe a esperança da adversidade vencida. Bachelard encontra na provocação da matéria o acender do ataque excitante, onde o *ser integra a própria matéria*, munindo-se de uma ferramenta para atacá-la. Alberto Carneiro aplica-se nesta luta, não só a nível material mas também estético. A energia despendida no trabalho de metamorfose, do objecto natural em objecto artístico, perscruta o interior da matéria árvore, os golpes tornam visível este processo simbiótico. Árvore e homem devêm escultura. Nas árvores esculpidas de Alberto Carneiro são sempre visíveis as forças do trabalho através das marcas e sulcos da serra eléctrica e das goivas. Existe um tornar visível daquilo a que Bachelard chama *matéria-duração*.

A imaginação da intimidade possui outro tempo, o tempo dos longos devaneios enraizados, o tempo do entendimento dos *mistérios da substância*. As imagens materiais envolvem-nos numa afectividade enraizada nas camadas mais profundas do inconsciente. Bachelard não propõe o acto contemplativo inerte e sim o repouso intenso, aquilo a que

chamou “*involução*”⁶²³. A imaginação da intimidade força-nos a encontrar uma fissura a partir da qual possamos olhar para o interior das coisas. Encontramo-nos naquilo a que Carneiro se refere como o *namoro* com a matéria. As árvores repousam longamente na sua oficina, sendo a partir das relações que o escultor vai estabelecendo com estes seres que a obra tem o seu início. Este é um tempo, sem tempo. A árvore, neste processo, que pode durar anos, vai secando, abrindo fendas, a partir das quais Alberto Carneiro trabalha. De novo, o profundo conhecimento da matéria, permite um trabalhar a partir das características internas de cada árvore. Não é alheio a este facto, o trabalho que Carneiro desenvolve no seu jardim, no amanho da terra, no plantar e cuidar das suas árvores. Pudemos aprofundar o princípio da constância formal e da constância interna no segundo capítulo, explorada pelos pintores de paisagem da tradição chinesa e perceber como existe uma relação profunda com a obra deste escultor. Vimos como Shitao, autor do tratado de pintura que visa a Unificação do Todo na extremidade do pincel, procurava a “essência interior das coisas, as suas linhas interiores invisíveis, os ritmos que animam e relacionam coisas e seres”⁶²⁴. Como Alberto Carneiro diz⁶²⁵, cada laranjeira possui uma forma única que depende de inúmeros factores: clima, solo, luz, etc. No entanto, reconhecemos cada uma como pertencente a um grupo, que designamos por laranjeira. No seu trabalho, o escultor aprofunda este conhecimento da estrutura interna de cada espécie, ao explorar, com fins expressivos, as referidas características, as suas linha interiores invisíveis.

A forma das obras sobre árvores de Alberto Carneiro é *consequente* e não precedente. Resulta, dos nexos que estabelecemos até agora, como um acto de onde imaginação da resistência e imaginação de intimidade se ligam para produzir obra.

A visão poética do mundo estabelece-se como um centro, em torno do qual a nossa dissertação girou. Se a obra de Gaston Bachelard procura esse *eixo vertical*, que escapa à linearidade horizontal do tempo, a imagem poética, também vimos como essa mesma ideia poética povoa todo sistema de pensamento taoista, tendo raízes na própria criação da linguagem.

O devaneio poético é um devaneio cósmico. A criação poética constrói o mundo dos mundos. Constrói o mundo onde podemos *habitar*. E habitamos esse instante vertical “onde repousaríamos sempre, mesmo que a nossa marcha fosse mais vertiginosa que a luz”⁶²⁶. A poesia nega o desenraizamento que o excesso de realidade cria no ser.

⁶²³ BACHELARD, Gaston (1948b), pág.4.

⁶²⁴ SHITAO (s.d.), pág.6.

⁶²⁵ Entrevista, Anexo 7.

⁶²⁶ LOURENÇO, Eduardo (2003), pág.38.

Bachelard estabelece a partir dos conceitos de *alma* e de *espírito* uma distinção na actuação sobre a imagem poética e sobre o poema completo. Para que exista uma boa estruturação do poema, o espírito deve prefigurá-lo, projectá-lo. Na imagem poética, no entanto, é a alma que actua. Aí o espírito pode relaxar-se. Ora, como refere o filósofo, *numa simples imagem poética não há projecto*, “não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença.”⁶²⁷ As forças que não passam pelos circuitos do saber, têm, então, a sua origem no fundo do ser. São estas que conformam a obra de Alberto Carneiro. A estruturação *espiritual* encontramos-a à posteriori, na invenção e composição dos títulos, ou na reflexão sobre o processo de criação. Como estudámos, o poder da palavra é evocativo, mas permite que a escultura se revele. O cuidado com os títulos das obras provoca uma integração na própria escultura. Existe um esculpir da palavra, usualmente em conjunto com a peça. A titulação de um trabalho ou conjunto de trabalhos resulta sempre como uma acendalha à fruição.

O *não-projecto*, o *movimento da alma*, ou a construção da obra no próprio acto de construção só é possível graças à, já referida, técnica transcendida. A longa aprendizagem da técnica de trabalhar e *sacralizar* a matéria, primeiro numa oficina de santeiro e mais tarde na academia, deu a Alberto Carneiro o domínio total desta arte. A obra de arte pode, assim, resultar dum processo de mutações sucessivas que se consubstanciam numa matéria, estando este procedimento liberto de questões tecnológicas já totalmente absorvidas e decantadas.

Eu não acredito na obra de arte como ilustração de uma ideia. Ela ou consubstancia a ideia ou não consubstancia, mas não ilustra. Eu entendo hoje que a obra de arte não figura, revela. Porque a figuração é encontrada por quem desvenda a revelação no quadro próprio da sua aferição cultural. Naturalmente toda a circunstância da existência física da obra, espacial e temporal, é determinante nas consequências que a obra tem como assunção relativamente a qualquer espectador.

CARNEIRO, Alberto (2010), entrevista gravada. Anexo 6.

Como nos diz Bachelard em *Instant poétique et instant métaphysique*⁶²⁸ a poesia é uma metafísica instantânea. Um breve poema deve dar uma visão do universo e revelar o segredo de uma alma, do ser e dos objectos ao mesmo tempo. A poesia é a conquista da unidade pelo ser. Em Alberto Carneiro as *anameneses* assumem-se como o despoletar do movimento de alma, movimento sem projecto, extático. A obra constrói-se a partir desse unidade entre ser (e toda a experiência dos elementos que ele envolve) e matéria a

⁶²⁷ BACHELARD, Gaston (1957), pág.6.

⁶²⁸ BACHELARD, Gaston (1970), pág.226.

transmutar: a árvore. O resultado é sempre metafórico, Alberto Carneiro num seu aforismo também consubstanciado em obra, escreveu: “*Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma para ser metáfora.*”⁶²⁹

Como escreveu Novalis⁶³⁰, o poeta entende melhor a natureza que o cérebro científico. É este entendimento poético da dimensão ontológica da árvore, combinado com a necessidade de expressão de um universo interior, rico de experiências elementares, que dá corpo a uma obra construída a partir de uma estrutura dialogante. O escultor não procura dar forma a uma ideia, a forma resulta sempre deste diálogo que obedece a diferentes durações, e que, no final configura uma ideia. Esta ideia, encontra-se enraizada num mundo infinito, onde é necessário mergulhar. É o mergulho no caos primordial. É o já referido tempo vertical bachelardiano que aspira à profundidade ou à altura, onde as simultaneidades⁶³¹ se ordenam e o instante poético tem uma perspectiva metafísica. As ambivalências vivem aqui do êxtase e do encanto. Podemos ver estas ambivalências como os opostos complementares da tradição taoista: Yin e Yang. A necessidade das ambivalências não serem antíteses e o simultâneo não ser o sucessivo. É esta hipótese infinita que Alberto Carneiro explora na sua escultura. A exploração da experimentação sensitiva da matéria materializada em obra de arte construída no recurso à matéria natural, encerra um círculo retornante. Retorno do mesmo, do homem que é natureza e que a ela retorna incessantemente.

De novo se estabelecem pontes entre o estudo da obra de Bachelard e o taoismo, já que esta visão, de um tempo circular que se eleva acima da sucessão temporal linear, se constitui como um dos elementos constituintes do sistema de pensamento chinês. Aqui este movimento corresponde ao movimento circular do próprio ser, o que permite o encontro com outros círculos nascidos de outros seres. O encontro do homem com a árvore, no caso que estudamos.

Este encontro entre corpos, faz-se sobretudo recorrendo à *consciência* da mão. É através do tacto que Alberto Carneiro se relaciona com o mundo, mas é com as mãos que constrói a sua arte. São gestos com devir, gestos que metamorfoseiam. Gestos que à semelhança do conto do cozinheiro em Zhuangzi⁶³², provocam a *coincidência* entre cortador, faca e boi. Como vimos nesta história, a ideia de uma não-objectualidade processa-se a partir da abolição do objecto em conjunto com a abolição do ser. Abolição

⁶²⁹ Instalação no Edifício da Alfândega do Porto, em 1992.

⁶³⁰ NOVALIS (1846), pág.310.

⁶³¹ Tal como vimos na pág.121: A causalidade surge como uma hipótese em que acontecimentos sucessivos se encadeiam uns a partir dos outros, enquanto que a sincronidade se revela como coincidência de acontecimentos no espaço e no tempo.

⁶³² TCHOUANG-TSEU (s.d.), págs. 46-47.

no sentido de *coincidência*. A ideia de unidade entre sujeito e objecto, como única possibilidade de perceber o interior, o que a coisa *é*. Aquilo que para Bachelard constitui o reino das forças administradas é no taoismo esta unidade que provoca a impossibilidade de ser dita. Daí a impossibilidade do carpinteiro de carroças⁶³³ transmitir os seus conhecimentos, a justeza do gesto, aos seus descendentes, noutro conto de Zhuangzi por nós explorado no segundo capítulo.

O entendimento que encontrámos em Bachelard, que se alargou para o taoismo e que encontra reflexo na obra sobre árvores de Alberto Carneiro, de uma transcendência do universo da contemplação, revela-se a partir deste princípio simbiótico, em que este artista se situa. A compreensão das forças do universo está relacionada com a acção e não com a passividade contemplativa. A efectividade desta compreensão do cosmos advém da já referida fusão com a *substância universal*. Simbiose possível através do aparente paradoxo da *não-acção* taoista. A não-acção não é, como vimos, uma negação da acção. Trata-se de uma acção que segue o seu próprio caminho, não existindo um plano ou modelo que a conduza: *pensar como as vagas que se levantam no mar*.

A *não-acção* é, em Carneiro, o agir em simbiose com a árvore. É o não impor uma ideia ou forma prévia a esta troca de energias entre seres: artista e matéria. Como o próprio se interrogou: “A criação plástica é subtil e indizível e o seu método é o não-método?”

Foi a partir deste metamorfosear da matéria, deste fazer o devir da obra coincidir com o devir do homem, que evoluímos para uma abordagem à alquimia segundo Bachelard. Para este filósofo a alquimia, com o seu misto de sonho esperança, sabedoria e conhecimento da matéria, constituiu-se como uma chave para a análise dos quatro elementos na poesia. Fizemos referência ao processo alquímico de *génio* criativo de Fernando Pessoa e as suas quatro fases: putrefacção; albação; rubificação; sublimação. As sensações depois de apodrecidas e mortas embranquecem-se com a memória, rubificam-se com a imaginação e, finalmente, sublimam-se com a expressão. O processo criativo é expresso numa sequência quadrupla do qual verificámos a aplicação no acto escultórico de Alberto Carneiro e do modo como este se apropria e opera sobre as árvores. O acto de esculpir é, em Alberto Carneiro, um constante perscrutar das energias condensadas nas árvores com vista à sublimação destas em expressão.

As *sensações apodrecidas* são, neste artista, as experiências marcantes passadas no contacto com os elementos, que informam sempre o processo criativo. O espectro completo do mundo que formou e informou este escultor, é expresso numa mesma

⁶³³ Pág.151 deste estudo.

matéria, a árvore, *ser vegetal que o sonho não mutila*. As evocações aos elementos são, não só uma referência de uma experiência de paisagem, mas também um indício de leitura da obra, surgindo muitas vezes como verdadeiras geradoras de *ambivalências*. Se, como diz Gaston Bachelard, só a árvore e a floresta mantêm o dinamismo da constância vertical, através de um psiquismo profundo, ao contrário da madeira que perde esse carácter, como podemos não ser confrontados com a ambivalência provocada por dois troncos escavados e deitados, intitulados *Sobre os Rios*?

No terceiro capítulo aprofundámos esta obra e encontrámos diversas referências, não só ao acto de esculpir e referenciar esta peça, como também à confrontação com as diversas forças actuantes na sua interpretação. Quando Alberto Carneiro designa uma obra *Sobre os Rios* não o faz para falar dos rios enquanto entidade abstracta e sim, para exprimir a sua experiência desta realidade, a sua ligação a ela. Os sulcos que esculpe na árvore tem-nos dentro de si, por baixo da pele. Os temas e as conformações da obra de Alberto Carneiro aparecem como realidades, como necessidade de, pelo poder poético, estabelecer alianças e não pelo valor meramente estético que possam ter.

Em Alberto Carneiro a árvore aparece sempre como uma metáfora de profunda e sentida ligação à Terra e ao Céu através do seu duplo enraizamento. Alberto Carneiro precisa das árvores. Precisa da sua ternura, da sua sombra, dos seus frutos. Mas precisa também descobrir o segredo da mediação cósmica deste ser e inscrever-se nela. É a partir desta *inscrição* que desenvolvemos o segundo capítulo, visando o entendimento da mesma como esvaziamento.

O artista através da sua acção sobre uma matéria, deixa rastros do seu eu. Inúmeros exemplos na história de arte nos confirmam que determinado tipo de marca pertence a determinado artista. No entanto, a questão que se levanta com a obra de Carneiro situa-se além da manualidade expressa. Tal como verificámos ao longo do nosso estudo e concretizámos com o caso de estudo *Corpo Mandala*, Alberto Carneiro utiliza inúmeras vezes o seu corpo como medida interventiva no processo de construção da obra, deixando, na obra final, esse espaço vazio. Não se trata somente de trabalhar os cheios e vazios de forma, poderíamos dizer, ocidental, mas de utilizar o vazio como *cheio*. Isto é, de deixar que o espaço, deixado deliberadamente vazio, assuma um protagonismo idêntico à própria matéria esculpida. Alberto Carneiro utiliza o vazio deixado pelo seu próprio corpo como elemento dinamizador da obra. Explícito em algumas obras e implícito noutras, *a presença da sua ausência*, constitui-se como fonte de expressão. Ele é sempre a força que marca, que sulca, que fende, que perfura, que escava, que percorre as árvores. Depois dá a si próprio o nome do elemento evocado neste processo: a água, o

fogo, a terra, o ar. É através dessa *falha*, que Carneiro explora as ausências, os vazios, as referências a momentos de intensa experimentação dos elementos.

Para entender este esvaziamento, abordámos no segundo capítulo a origem deste movimento, a partir do sistema de pensamento taoista, onde o Vazio se constitui como um elemento central.

O Vazio Supremo é desde logo a origem do Tao, sendo a partir dele que se gerou o universo criado, segundo a cosmologia chinesa. Fizemos diversas referências à frase constitutiva e lacónica de Laozi: “O Tao gera o Um; O Um gera o Dois; O Dois gera o Três; O Três gera todas as coisas”⁶³⁴. Referimos a importância deste Três, interpretado como o Vazio médio, vazio fundamental para movimento dos dois outros sopros vitais *Yin* e *Yang*. Como tivemos oportunidade de aprofundar, existe uma leitura complementar deste Três, utilizada aliás, numa das obras que elegemos para caso de estudo, *Três Árvores e a Floresta*. O Três designaria nesta outra leitura o Céu, a Terra e o Homem. Consideradas não contraditórias as duas leituras culminam numa mesma leitura, o Homem está na posição do Vazio médio, a partir do qual pode aceder às virtudes do Céu (*Yang*) e da Terra (*Yin*).

Esta abordagem vem consubstanciar aquilo que temos vindo a concluir como sendo o posicionamento deste artista em relação ao cosmos natural e ao cosmos criado. A interdependência dos dois e a assunção de que o artista, através de um correcto posicionamento poderá aceder aos segredos da Criação, ao Princípio Primordial a que Paul Klee se referia também⁶³⁵: a arte como parábola da Criação.

A assunção ontológica da árvore por Alberto Carneiro, bem como a sua longa relação com esta, criou uma via de expressão artística. A Árvore e a Floresta povoam o seu imaginário, enraízam-se na sua infância, crescem com ele ao longo da sua longa aprendizagem como santeiro e dão frutos como obras consumadas na sua maturidade artística. As questões tecnológicas relativas ao domínio da matéria foram transcendidas neste processo de crescimento. Para este escultor, o acto de esculpir há muito que se constrói a partir de uma estrutura dialogante com a árvore e não de um trabalho sobre a madeira. Neste diálogo homem e árvore trocam energias encerradas nos seus corpos. O

⁶³⁴ LAO-TZU (s.d.), pág.81.

⁶³⁵ KLEE, Paul (1956), pág.16. Pág.165 deste estudo.

Esta era também a concepção da arte para Shitao, o acto de pintar era concebido como reflexo microcósmico da criação do Universo, numa procura constante de captar os “múltiplos estados das coisas e dos seres em perpétuo devir”. SHITAO (s.d.), da Introdução de Adelino Insua, pág. 6.

ser de acção animal perscruta o ser passivo vegetal. Passividade enganadora, para quem não conheça as traições que a dureza deste ser pode infligir ao menos hábil manejador de uma ferramenta. A árvore é um ser temporal, encerra em camadas sucessivas o tempo, tornando-o numa dureza. Alberto Carneiro conhece as diferentes durezas encerradas em cada espécie de árvore. O processo escultórico começa muito antes do acto de escavar estas durezas. Realiza-se a partir do momento em que as árvores se encostam às paredes da sua oficina. A partir daí inicia-se um *enamoramento* sem tempo definido. Artista e árvore passam a partilhar dum mesmo espaço onde irá ocorrer uma metamorfose. A árvore sofrerá uma mutação: de árvore a metáfora de árvore. De elemento natural a elemento artificial. E todavia, ainda a mesma e reconhecível árvore que no final condensará metáforas do ar, água, fogo ou terra. Dos elementos encerrados nas memórias das experiências vividas numa zona rural no norte de Portugal, que precisam libertar-se dessa nascente e ir mais além, ao princípio das coisas: ao centro da Criação. É então que Alberto Carneiro escava as suas árvores, tentando atingir esse tempo encerrado onde estão guardadas memórias anteriores a si próprio. Pela falhas abertas por uma serra eléctrica que grita, as dríades podem soltar-se e partilhar os seus segredos. Serão elas, que no meio da poeira e do barulho ensurdecer, sussurram ao ouvido de Carneiro o título da obra?

A poética de Alberto Carneiro é uma poética da vida. Uma poética de ligação profunda à terra, tanto em sentido lato como cósmico. O lugar onde nasceu, cresceu e actualmente vive, serve-lhe de fonte inesgotável de experiências sensoriais. Àquela é a sua paisagem exterior e interior. Os rios, as pedras, as árvores, as florestas, estão-lhe na pele. Cada toque estabeleceu uma teia de relações hápticas que se libertam em forma de esculturas que reproduzem esta mesma simplicidade do contacto primário com as matérias. Alberto Carneiro não elabora conceptualmente as suas obras, estas são fruto da decantação de inúmeros factores que expusemos neste trabalho mas que, todavia, nos impactam com a força de uma escultura primitiva.

Sempre o mutável,
Sempre a matéria, mudando, desfazendo-se, realizando-se,
Sempre as oficinas, as fábricas divinas,
Produzindo imagens.

Walt Whitman Walt Whitman⁶³⁶

⁶³⁶ WHITMAN, Walt (1855), pág.13.

BIBLIOGRAFIA

ABRAM, David

- 1996 *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than Human World*, New York, Pantheon Books.
A Magia do Sensível: Percepção e Linguagem num Mundo mais que Humano. Tradução João C. S. Duarte, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007 (337 págs.), ISBN 978-972-31-1184-2.

AGAMBEN, Giorgio

- 2008 *Che cos'è il contemporaneo?* Nottempo.
Qu'et-ce que le Contemporain? Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008 (41 págs.), ISBN 978-2-7436-1857-5.

ALAIN

- 1931 *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*. Paris, Éditions Gallimard (300págs.), s.ISBN.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de

- 2007 *Alberto Carneiro - Lição de Coisas*. Porto, Campo das Letras (239 págs.), ISBN 978-989-625-245-8.

ANDRESEN, Sofia de Mello Breyner

- 1967 *Geografia*. Lisboa, Caminho, 2004 (101 págs.), ISBN 972-21-1601-0.

ARISTÓTELES

- s.d. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003 (316 págs.), ISBN 972-27-0259-9.

ARNHEIM, Rudolf

- 1966 *Towards a Psychology of Art/ Entropy and Art-An Essay on Disorder and Order*. University of California.
Para uma Psicologia da Arte. Arte e Entropia. Tradução João Paulo Queiroz. Lisboa, Dinalivro, 1997 (419 págs.), ISBN972-576-119-7.
- 1982 *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley, University of California Press.
O Poder do Centro. Um estudo da Composição nas Artes Visuais. Lisboa, Edições 70, 1988 (301págs), s. ISBN.

ARTAUD, Antonin

- 1947 *Van Gogh, le Suicidé de la Société*. Paris, Editions Gallimard.
Van Gogh, o Suicidado da Sociedade. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa, Assírio & Alvim (78págs.), ISBN 972-37-0942-2.

ATLAN, Corinne e BIANU, Zéno (Presentation, choix et traduction)

- 2002 *Haiku. Anthologie du poème court japonais*. Paris, Gallimard (239 págs.), ISBN 978-2-07-041306-5.

AUGÉ, Marc

- 1997 *La Guerre des Rêves : Exercices d'Ethno-Fiction*. Paris, Éditions du Seuil.
A Guerra dos Sonhos : Exercícios de Etnoficção. Tradução Miguel Serra Pereira. Oeiras, Celta Editora, 1998 (146 págs.), ISBN 972-774-015-4.

BACHELARD, Gaston

- 1932 *L'Intuition de l'Instant. Suivi de Introduction a la Poétique de Bachelard par Jean Lescure*. Paris, Éditions Gonthier, 1966 (153págs.), s.ISBN.

- 1938a *La Psychanalyse du Feu*. Paris, Gallimard.

A Psicanálise do Fogo. Tradução Maria Isabel Braga, Lisboa, Litoral Edições, 1989 (121págs.), s. ISBN.

- 1938b *La Formation de l'Esprit Scientifique*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.

A Formação do Espírito Científico. Tradução Estela dos Santos Abreu, Lisboa, Dinalivro, 2006 (392 págs.), ISBN 978-972-576-365-3.

- 1942 *L'Eau et les Rêves*. Paris, Librairie José Corti.

A Água e os Sonhos. Tradução Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 2002 (202 págs.), ISBN 85-336-0819-5.

- 1943 *L'Air et les Songs - Essai sur l'Imagination du Mouvement*, Paris, Librairie José Corti. *O*

Ar e os Sonhos - Ensaio sobre a Imaginação do Movimento. Tradução Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1990 (275 págs.), s. ISBN.

- 1948a *La Terre et les Rêveries de la Volonté*. Paris, Librairie José Corti.

A Terra e os Devaneios da Vontade. Tradução Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 2001 (317 págs.), ISBN 85-336-1384-9.

- 1948b *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris, Librairie José Corti.
A Terra e os Devaneios do Repouso - Ensaio sobre as Imagens da Intimidade. Tradução Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes, 2003 (256 págs.), ISBN 85-336-1775-5.
- 1952, 1954 *Gaston Bachelard. Causeries. La poésie et les éléments – Dormeurs éveillés*. Éditions Harmonia Mundi. Archives sonores INA. Les grandes heures. (2 CD- 130min).
 CD1 - *Sept causeries diffusées dans le cadre de l'Université Radiophonique Internationale (URI) fin 1952 sur le programme national*.
 CD2 - *Une causerie diffusée sur Paris-Inter en 1954*.
- 1957 *La Poétique de l'Espace*. Paris, Presses Universitaires de France.
A Poética do Espaço. Tradução Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 2005 (242 págs.), ISBN 85-336-0234-0.
- 1960 *La Poétique de la Rêverie*. Paris, Presses Universitaires de France.
A Poética do Devaneio. Tradução Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 2006 (205 págs.), ISBN 85-336-2272-4.
- 1961 *La Flame d'une Chandelle*. Paris, Presses Universitaires de France, (113 págs.), ISBN 978-2-13-053901-8.
- 1970 *Le Droit de Rêver*. Paris, Presses Universitaires de France.
El Derecho de Soñar. Traducción Jorge Ferreiro Santana, México, Fondo de Cultura Económica, 1985 (252 págs.), ISBN 84-375-0433-3.
- 1988 *Fragments d'une Poétique du Feu*. Paris, Presses Universitaires de France (172 págs.), ISBN 2-13-041454-0.
- BASHÔ, Matsuo
- s.d. *O Gosto Solitário do Orvalho seguido de Caminho Estreito*. Introdução e tradução de Jorge Sousa Braga, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003 (119 págs.), ISBN 972-37-0824-8.
- s.d.a *Cent Onze Haiku*. Traduits du Japonais par Titus-Carmel. Lagrasse, Éditions Verdier, 1998 (116 págs.), ISBN 978-2-86432-291-7.
- BERGER, John
- 1984 *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, New York, Pantheon Books.
 Ed. 2005, London, Bloomsbury Publishing (103 págs.), ISBN 978-0-7475-7691-4.

BERGSON, Henri

1934 *La Pensée et le Mouvant*. Presses Universitaires de France, Paris.
O Pensamento e o Movente. Tradução Bento Prado Neto, São Paulo, Martins Fontes, 2006 (297págs.), ISBN 85-336-2229-5.

1939 *Matière et Mémoire*. Presses Universitaires de France, Paris.
Matéria e Memória. Tradução Paulo Neves, São Paulo, Martins Fontes, 1999 (291págs.), ISBN 85-336-1021-1.

1941 *L'évolution Créatrice*. Presses Universitaires de France, Paris.
A Evolução Criadora. Tradução Pedro Elói Duarte, Lisboa, Edições 70, 2001 (326págs.), ISBN 972-44-1072-2.

s.d. *Mémoire et Vie*. Presses Universitaires de France, Paris.
Memória e Vida. Textos escolhidos por Gilles Deleuze, Tradução Cláudia Berliner, São Paulo, Martins Fontes, 2006 (184 págs.), ISBN 85-336-2244-9.

BERQUE, Augustin

1987 *Écoumène. Introduction à l'Étude des Milieux Humains*. Paris, Éditions Belin (447págs.), ISBN 978-2-7011-5177-9.

BESSE, Jean-Marc

2000 *Voir la Terre*. Arles, Actes Sud.
Ver a Terra. Seis Ensaios sobre a Paisagem e a Geografia. Tradução Vladimir Bartalini. São Paulo, Editora Perspectiva (108 págs.) ISBN 85-273-0755-3.

BEUYS, Joseph

1972 *Jeder Mensch ein Künstler*.
Cada Homem um Artista. Tradução e introdução Júlio do Carmo Gomes. Porto, 7 NÓS, 2010 (206 págs.), ISBN 978-989-8306-00-5.

BILLETER, Jean-François

2002 *Leçons sur Tchouang-Tseu*. Paris, Éditions Allia (151 págs.), ISBN 978-2-84485-080-5.

2004 *Études sur Tchouang-Tseu*. Paris, Éditions Allia (293 págs.), ISBN 978-2-84485-145-2.

BLUMENBERG, Hans

- 1981 *Die Lesbarkeit der Welt*. Francfort del Meno, Suhrkamp Verlag.
La Legibilidad del Mundo. Traducción de Pedro Madrigal Devesa, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 2000 (413 págs.), ISBN 84-493-0974-3.

BORGES, Jorge Luís

- 1975 *El Libro de Arena*, Buenos Aires, Emecê Editores.
O Livro de Areia. Tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa, Editorial Estampa, 1994 (143págs.), ISBN 972-33-0232-2.
- 1998 *Obras Completas 1923-1949 Vol.I, Ficções*. Tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema (661 págs.), ISBN 972-695-347-2.
- 2000 *This Craft of Verse*. Cambridge, Harvard University Press.
Este Ofício de Poeta. Tradução Telma Costa, Lisboa, Editorial Teorema, 2002 (165págs.), ISBN 972-695-483-5.

BRANDÃO, Raul

- 2003 *Húmus*. Lisboa, Publicações Dom Quixote. (256 págs.),
(escrito em 1916), ISBN 972-20-2389-6.

BRINKER, Helmut

- 1985 *Zen in der Kunst dès Malens*. Berna, Scherz.
O Zen na Arte da Pintura. Tradução Alayde Mutzenbecher, São Paulo, Editora Pensamento, 1993 (145 págs.) s.ISBN.

BROSSE, Jacques

- 1979 *La Magie des Plantes*. Paris, Éditions Hachette.
As Plantas e sua Magia. Tradução Pina Bastos. Rio de Janeiro, Rocco, 1993 (253págs.), s. ISBN.
- 1981 *La Découverte de la Chine*. Paris, Bordas (135págs.), ISBN 2-04-012166-8.
- 1989 *Mythologie des arbres*. Paris, Librairie Plon (1.ª ed.).
Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001 (437págs.), ISBN 978-2-228-88711-3.

CALVINO, Italo

- 1988 *Lezione Americane – Sei Proposte per il Prossimo Millennio*. Garzanti Editore
Seis Propostas para o Próximo Milénio. Tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa,
Teorema, 1990 (151 págs.) ISBN 972-695-176-3.

CARERI, Francesco

- 2002 *Walkscapes - El Andar como Prática Estética*. Barcelona, Gustavo Gili
(201 págs.), ISBN 84-252-1841-1.

CARLOS, Isabel

- 2007 *Alberto Carneiro*. Caminhos da Arte Portuguesa no séc. XX, Lisboa, Caminho (70 págs.),
ISBN 978-972-21-1844-6.

CARNEIRO, Alberto

- 1976 Catálogo *Dezembro1968 Setembro1976*. Textos de Fernando Peres e Ernesto de Sousa.
Porto, Centro de Arte Contemporânea Museu Nacional Soares dos Reis. s.ISBN.
- 1985 Catálogo *Árvores Flores e Frutos*. Texto de Ernesto de Sousa. Lisboa, Galeria EMI
Valentim de Carvalho. s.ISBN.
- 1986 Catálogo *II Escultores Europeus*. Europália, Florença. Texto de Ernesto de Sousa.
s.ISBN.
- 2001 Catálogo *Alberto Carneiro*. Textos de Alberto Carneiro, João Fernandes, Raquel
Henriques da Silva, Santiago B. Olmo. Centro Galego de Arte Contemporânea.
ISBN 84-453-3134-5.
- 2003 *Alberto Carneiro*. Apresentação de Alexandre Melo. Museu de Arte Contemporânea –
Fortaleza de São Tiago, Funchal. Porta 33, Funchal. Lisboa, Assírio & Alvim (95 págs.),
ISBN 972-37-0825-6.
- 2006a Catálogo *Árboles*. Textos de Alberto Ruiz de Samaniego e Javier Maderuelo. Centro de
Arte y Naturaleza, Fundación Beulas (129 págs.), s.ISBN.
- 2006b Catálogo *Paisagens Interiores*. Textos António Alberto de Castro Fernandes e Alberto
Carneiro. Museu Municipal Abade Pedrosa. ISBN 978-972-8180-16-4.

- 2007a *Das Notas para um Diário - antologia*. Recolha, organização e bibliografia de Catarina Rosendo, Lisboa, Assírio & Alvim (238 págs.), ISBN 978-972-37-1280-3.
- 2007b *Alberto Carneiro, Lição das Coisas*. Texto de Bernardo Pinto de Almeida. Porto, Campo das Letras (238 págs.), ISBN 978-989-625-245-8.
- 2008 Catálogo *Manifestos, Antologia Breve 1965-2005*. Textos Bernardo Pinto de Almeida e Alberto Carneiro. Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas.
- 2009 Catálogo *A Oriente na Floresta de Ise Shima*. Textos de Delfim Sardo e Isabel Carlos. Galeria Fernando Santos. s.ISBN.

CARVALHO, Gil

- 1989 *Uma Antologia da Poesia Chinesa. Do Shijing a Nalan Xingde (cerca de 1000 a.c. - Século XVII)*. Lisboa, Assírio & Alvim (142 págs.), ISBN 972-37-0226-6.

CASSIRER, Ernst

- 1964a *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil, Die Sprache*.
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt
Filosofia de las Formas Simbólicas. Tomo I. Traducción de Armando Morones, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (311 págs.), ISBN 968-16-5586-9.
- 1964b *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil, Die Sprache*.
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
Filosofia de las Formas Simbólicas. Tomo II. Traducción de Armando Morones, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (321 págs.), ISBN 968-16-5587-7.
- 1964c *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil, Die Sprache*.
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
Filosofia de las Formas Simbólicas. Tomo III. Traducción de Armando Morones, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (558 págs.), ISBN 968-16-5588-5.
- 1944 *An Essay on Man - an introduction to a philosophy of human culture*.
New Haven, Yale University Press.
Ensaio Sobre o Homem - Introdução a uma filosofia da cultura do homem. Tradução Tomás Rosa Bueno, São Paulo, Martins Fontes, 2005 (391 págs.), ISBN 85-336-0271-5.

CAUQUELLIN, Anne

- 2000 *L'Invention du Paysage*. Paris, Presses Universitaires de France.
A Invenção da Paisagem. Tradução Pedro Bernardo. Lisboa, Edições 70, 2008
(148págs.), ISBN 978-972-44-1404-1.

CAUSEY, Andrew

- 1998 *Sculpture Since 1945*. New York, Oxford University Press (299 págs.),
ISBN 978-0-19-284205-3.

CEIA, Carlos

- 1995 *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*. Lisboa, Editorial Presença
(77págs.), ISBN 972-23-1874-8.

- 2005 *E-Dicionário de Termos Literários*. <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/index.htm>.

CHENG, François

- 1977 *L'Ecriture Poétique Chinoise. Suivi d'une Anthologie des Poèmes des Tang*. Paris,
Éditions du Seuil (281págs.), ISBN 2-02-029928-3.
- 1979 *Vide et Plein. Le Langage Pictural Chinois*. Paris, Éditions du Seuil, 1991 (164 págs.)
ISBN 978-2-02-012575-8.
Vacío y Plenitud. El Lenguaje de la Pintura China. Traducciones del francés de Amélia
Hernández y Juan Luis Delmont. Madrid, Ediciones Siruela, 2008 (276 págs.),
ISBN 978-84-7844-769-5.
- 1989 *Souffle-Esprit. Textes Théoriques Chinois sur l'Art Pictural*. Paris, Éditions du Seuil,
2006 (229 págs.), ISBN 978-2-02-085864-8.
- 2004 *Le Livre du Vide Médian*. Paris, Albin Michel (225págs.), ISBN 976-2-226-19134-2.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain

- 1982 *Dictionnaire des Symbols - Mythes, Rêves, Coustumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs,
Nombres*. Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter.
Dicionário dos Símbolos. Tradução Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa,
Teorema, s.d. (727 págs.), ISBN 972-695-215-8.

CHILLIDA, Eduardo

- 2005 *Escritos*. Madrid, La Fábrica (121 págs.), ISBN 84-96466-03-5.

COLAFRANCESCHI, Daniela

- 2007 *Landscape+100 Palabras para Habitarlo*. Barcelona, Gustavo Gili (222 págs.), ISBN 978-84-252-2024-1.

COOMARASWAMY, Ananda K.

- 1934 *The transformation of Nature in Art*. Cambridge, Harvard University Press.
La transformación de la naturaleza en arte. Traducción P.R. Barcelona, Editorial Kairós, 1997 (177págs.), ISBN 978-84-7245-360-9.

CORBIN, Henry

- 1958 *L'Imagination Créatrice dans le Soufisme d'Ibn'Arabi*. Paris, Flammarion.
L'Imagination Créatrice dans le Soufisme d'Ibn'Arabi. Préface Gilbert Durand. Paris, Médicis-Entrelacs, 2006 (398págs.), ISBN 978-2-908606-41-6.

DADOGNET, François

- 2004 *La philosophie de l'alchimie*, programa France-Culture da Radio France emitido em 19 de Agosto de 2004. Inclui: voz de Gaston Bachelard, sobre *Causerie* emitida a 15 de Agosto de 1954 na mesma estação; Extractos de *La flamme d'une chandelle*.

DANTO, Arthur C.

- 1997 *After the End of Art*. New Jersey, Princeton University Press. (239 págs.), ISBN 0-691-00299-1.
- 2005 *Unnatural Wonders - Essays from the gap between art & life*. New York, Columbia University Press (384 págs.), ISBN978-0-231-14115-4.

DEBORD, Guy

- 1967 *Société du Spectacle*. Paris, Éditions Buchet-Chastel.
Paris, Éditions Gallimard, 1992 (211págs.), ISBN 972-2-07-039443-2.

DELEUZE, Gilles

- 1962 *Nietzsche et la Philosophie*. Paris, Presses Universitaires de France.
Nietzsche e a Filosofia. Tradução de António M. Magalhães, Porto, Rés-Editora, 2007 (294 págs.), s.ISBN.
- 1965 *Nietzsche*. Paris, Presses Universitaires de France.
Nietzsche. Tradução de Alberto Campos, Lisboa, Edições 70, 2007 (107 págs.), ISBN 978-972-44-1422-5.

- 1976 *Proust et les Signes*. Paris, Presses Universitaires de France.
Proust e os Signos. Tradução Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006 (173 págs.), ISBN 85-2182-0220-X.
- 1981 *Francis Bacon, Logique du Sens*. Paris, Éditions du Seuil, 2002 (163 págs.), ISBN 978-2-02-050014-2.
- 1988 *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris, Les Éditions de Minuit (192 págs.), ISBN 978-2-7073-1182-5.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix

- 1980 *Mille Plateaux*. Paris, Les Éditions du Minuit.
Mil Planaltos - Capitalismo e Esquizofrenia 2. Tradução e prefácio Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007 (653 págs.), ISBN 978-972-37-1272-8.
- 1991 *Qu'est-ce que la Philosophie?* Paris, Les Éditions du Minuit.
O que é a Filosofia? Tradução de Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, 1992 (191 págs.), ISBN 978-972-23-1553-1.

DIDEROT

- 1753 *Pensées sur l'Interprétation da la Nature*. s.l. / s.ed.
Pensées sur l'Interprétation da la Nature. Présentation, notes, bibliographie et chronologie par Colas Dufluo. Paris, Flammarion, 2005 (245págs.), ISBN 2-08-071188-1.
- 1757 *Encyclopédie Diderot & D'Alembert - Gravure, Sculpture (Vol.7)*. Paris, s.ed.
Encyclopédie Diderot & D'Alembert - Gravure, Sculpture. Paris, Editions Bibliotheque de L'Image, 2002 (128 págs.), ISBN 2-914239-80-7.
- 1795 *Essais sur la Peinture. Pensées détachées*. s.l. / s.ed.
Essais sur la Peinture. Pensées détachées. Tome V. Introduction Jean Pierre. Text établis et commentés par Roland Desné. Paris, Éditions Sociales, 1955 (212 págs.), s.ISBN.

DORFLES, Gillo

- 1959 *Il Devire Delle Arti*. Turim, Giulio Einaudi.
O Devir das Artes. Tradução Baptista Bastos e David Carvalho. Lisboa, Dom Quixote, 1988 (274págs.), s.ISBN.

DUMAS, Robert

2002 *Traité de l'Arbre*. Arles, Actes Sud.

Tratado da Árvore. Ensaio de uma Filosofia Ocidental. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007 (269 págs.), ISBN 978-972-37-1277-3.

DURAND, Gilbert

1964 *L'Imagination Symbolique*. Presses Universitaires de France, Paris.

A Imaginação Simbólica. Tradução Carlos Aboim de Brito, Lisboa, Edições 70, 2000 (109 págs.), ISBN 972-44-0902-3.

ECO, Umberto

1968 *La Struttura Assente: introduzione alla ricerca semiologica*. Milão, Casa Editrice Valentino Bompiani.

A estrutura ausente. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 2005 (426págs.), ISBN 85-273-0125-3.

1977 *Como si fa una Tesi de Laurea*. Milão, Casa Editrice Valentino Bompiani.

Como se faz uma Tese em Ciências Humanas. Tradução Ana Falcão Bastos e Luís Leitão. Lisboa, Editorial Presença, 2005 (238págs.), ISBN 972-23-1351-7.

2002 *Sulla Letteratura*. Milão, Casa Editrice Valentino Bompiani.

Sobre Literatura. Tradução José Colaço Barreiros. Lisboa, Difel, 2003 (343págs.), ISBN 972-29-0634-8.

ELIADE, Mircea

1949 *Traité d'Histoire des Religions*. Paris, Éditions Payot.

Tratado de História das Religiões. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes, Porto, Edições Asa, 2004 (572 págs.), ISBN 972-41-3702-3.

1951 *Le Chamanisme et les Techniques Archaïques de l'Extase*. Paris, Éditions Payot.

O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas de Êxtase. Tradução Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 2002 (559 págs.), ISBN 85-336-1722-4.

1952 *Images et Symboles*. Paris, Éditions Gallimard.

Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso. Tradução Sónia Cristina Tamer, São Paulo, Martins Fontes, 2002 (178 págs.), ISBN 85-336-0030-5.

- 1957 *Mythes, Rêves et Misteres*. Paris, Éditions Gallimard.
Mitos, Sonhos e Mistérios. Tradução Samuel Soares, Col. Perspectivas do Homem, Lisboa, Edições 70, 2000 (248 págs.), ISBN 972-44-0486-2.
- 1969 *Le Mythe de l'Éternel Retour*. Paris, Éditions Gallimard.
O Mito do Eterno Retorno. Tradução Manuela Torres, Perspectivas do Homem, Lisboa, Edições 70, 2000 (248 págs.), ISBN 972-44-0482-X.
- EMERSON, Ralph Waldo
- 1836 *Nature*. Boston, James Munroe and Company.
Nature. London, Penguin Books, 1985 (118págs.) ISBN 978-0-141-03682-3.
Natureza. Tradução Berta Bustorff Silva. Casacis, Sinais de Fogo, 2001 (104págs.), ISBN 972-8541-23-6.
- FOCILLON, Henri
- 1943 *Vie des Formes suivi de Eloge de la Main*. Paris, Presses Universitaires de France.
A Vida das Formas seguido de Elogio da Mão. Tradução Ruy Oliveira, Lisboa, Edições 70, 2001 (129 págs.), ISBN 972-44-1061-7.
- FOUCAULT, Michel
- 1969 *Qu'est-ce qu'un Auteur?* Bulletin de la Société Française de Philosophie, 63^e année, n.º3, juillet-septembre 1969, págs. 73-95.
O que é um Autor? Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Prefácio de José A. Bragança de Miranda e António Fernando Cascais. Vega, 1992 (161págs.), ISBN 972-699-303-2.
- 1973 *Ceci n'est pas une Pipe*. Bruxelles, Fata Morgana.
Isto não é um Cachimbo. Tradução Jorge Coli, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2007 (87págs.), ISBN 978-85-7753-031-1.
- FRADA, João José Cúcio
- 1997 *Guia Prático para Elaboração e Apresentação de Trabalhos Científicos*. Lisboa, Edições Cosmos (108págs.) ISBN 972-8081-56-1.
- FREIRE, Luísa
- 2003 *Imagens Orientais, Imagens Acidentais*. Recolha de Bashô, Buson, Issa, Shiki. Versão portuguesa Luísa Freire. Lisboa, Assírio & Alvim (101págs.), ISBN 972-37-0868-X.

GENET, Jean

- 1958 *L'Atelier d'Alberto Giacometti*. Paris, Marc Barbezat.
O Estúdio de Alberto Giacometti. Tradução de Paulo da Costa Domingos, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988 (69 págs.), s.ISBN.

GIL, José

- 1980 *Metamorfoses do Corpo*. Tradução Maria Cristina Meneses. Lisboa, A Regra do Jogo. Lisboa, Relógio d'Água, 1997 (226págs.), ISBN 972-708-375-7.
- 1988 *Fernando Pessoa ou la Métaphysique des Sensations*. Paris, Editions de la Difference.
Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações. Tradução Miguel Serra Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa, Relógio d'Água, 1987 (253págs.), ISBN 972-708-483-4.
- 1994 *O Espaço Interior*. Lisboa, Editorial Presença (99págs.), ISBN 972-23-1750-4.
- 1996 *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa, Relógio d'Água (333págs.), ISBN 972-708-299-8.

GOETHE

- 1840 *Sprüche in Prosa*. s.l., s.ed.
Máximas e Reflexões. Tradução Afonso Teixeira da Mota, Lisboa, Guimarães Editores, 2001 (279 págs.), ISBN 972-665-197-2.

GOMBRICH, E. H.

- 1950 *The Story of Art*. London, Phaidon Press.
A História da Arte. Tradução de António Sabler, Lisboa, Público sob licença de Phaidon Press, 2006 (688 págs.), ISBN 989-619-007-0.

GOODING, Mel e FURLONG, William

- 2001 *Song of the Earth – European Artists and the Landscape*. London, Thames & Hudson. (168 págs.), ISBN 0-500-51016-4.

GUERREIRO, Fernando

- 2000 *Caminho da Montanha*. Braga, Angelus Novus (145 págs.), ISBN 972-8115-51-2.

HAMILTON, Edith

1942 *Mythology*. Boston, Little, Brown and Company.

A Mitologia. Tradução Maria Luísa Pinheiro, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983 (511 págs.), s.ISBN.

HAAS, Philip

1988 *Stones and Flies: Richard Long in the Sahara*. Grã-Bretanha, Colour, 39 minutes, Chanel Four, HPS Films, Centre George Pompidou, La Sept, CNAP, WDR. ISBN 90-5519-024-1.

HEIDEGGER, Martin

1977 *Der Ursprung de Kunstwerks*. Vittorio Klostermann-Frankfurt Am Main.

A Origem da Obra de Arte. Tradução de Maria da Conceição Costa, Lisboa, Edições 70, 1990 (73 págs.), s.ISBN.

HERRIGEL, Eugen

1948 *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*. Muenchen-Planegg: Otto Wilhelm Barth-Verlag. *Zen e a Arte do Tiro com Arco*. Tradução Patrícia Lara. Lisboa, Biblioteca Editores Independentes, 2007 (91 págs.), ISBN 978-972-37-1250-6.

HILLMAN, James

1981 *The Thought of the Heart and the Soul of the World*. Dallas, Spring Publications. *El Pensamiento del Corazón*. Traducción de Fernando Borrajo, Madrid, Ediciones Siruela, 2005 (188 págs.), ISBN 84-7844-477-7.

HÖLDERLIN, Friedrich

1805 *Fragmentos de Píndaro*. Tradução, notas e posfácio Bruno C. Duarte. Lisboa, Assírio & Alvim, 2009 (95págs.), ISBN 978-972-37-1470-8.

s.d. *Poesias*. Prefácio, selecção e tradução Paulo Quintela. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1959 (565págs.), ISBN 972-708-130-X.

JULIET, Charles

2003 *Shitao et Cézanne, une Mème Expérience Spirituelle*. Paris, L'Échoppe (22 págs.), ISBN 2-840868-146-3.

JULLIEN, François

- 1991 *Éloge de la fadeur*. Paris, Editions Philippe Picquier (158 págs.), ISBN 978-2-253-06379-7.
- 1993 *Figures de l'Immanence. Pour une lecture philosophique du Y king, le Classique du changement*. Paris, Bernard Grasset (281págs.), ISBN 2-246-47861-8.
- 1998 *Un sage est sans idée, ou l'autre de la philosophie*. Paris, Éditions du Seuil.
Un sabio no tiene ideas, o el otro de la filosofía. Traducción de Anne-Hélène Suárez Giraud. Madrid, Ediciones Siruela, 2001 (253págs.), ISBN 9788478445370.
- 2003 *La Grande Image n'a pas de Forme. À Partir des Artes de Peindre de la Chine Ancienne*. Paris, Éditions du Seuil. (381págs.), ISBN 978-2-7578-1323-2.

JUNG, Carl Gustav

- 1964 *Man and his Symbols*. New York, Dell.
El Hombre y sus Símbolos. Traducción Luís Escobar Bareño, Barcelona, Luís de Caralt Editor, 2002 (336 págs.), ISBN 84-217-4665-0.
- 1976 *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Walter-Verlag AG Olten.
Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy, Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2006 (447 págs.), ISBN 85-326-2354-9.
- 1978 *Studien Über Alchemistische Vostellungen*. Walter-Verlag AG Olten.
Estudos Alquímicos. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Maria Luiza Appy, Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2003 (422 págs.), ISBN 85-326-2746-3.

KANDINSKY, Wassily

- 1912 *Über das Geistige in der Kunst*. R. Piper & Co.
Do Espiritual na Arte. Tradução Maria Helena de Freitas. Prefácio e nota bibliográfica António Rodrigues. Lisboa, Dom Quixote, 1987 (130págs.), s.ISBN.

KASTNER, Jeffrey (Ed.) e WALLIS, Brian (Ed.)

- 1998 *Land and Environmental Art*. London, Phaidon. (304 págs.), ISBN 0-7148-4519-1.

KEPING, Wang

- 2006 *Interactions between Western and Chinese Aesthetics*. Paper incluído em HUSSAIN, Mazhar (ed.) e WILKINSON, Robert (ed.). *The pursuit of comparative aesthetics: an interface between East and West*. London, Ashgate Publishing, (274 págs.), ISBN 978-0-7546-5345-5.

KIRK, G.S., Raven, J.E., Schofield, M.

- 1983 *The Presocratic Philosophers – A Critical History with a Selection of Texts*. Cambridge at The University Press. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008 (544 págs.), ISBN 978-972-31-0503-2.

KLEE, Paul

- 1956 *Form-und Gestaltungslehre, Band 1: Das bildnerische Denken*. Verlag Schawbe & Co. AG, Basel.
Escritos sobre Arte. Tradução de Catarina Pires e Marta Manuel, Lisboa, Edições Cotovia, 2001 (165 págs.), ISBN 972-795-025-6.
Théorie de l'Art Moderne. Édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, Éditions Denoël, 1985 (157 págs.), ISBN 978-2-07-032697-6.

KRAUSS, Rosalind

- 1977 *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, MIT Press.
Caminhos da Escultura Moderna. Tradução Júlio Fischer, São Paulo, Martins Fontes, 1998 (365 págs.), ISBN 85-336-0958-2.
- 1986 *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London, MIT Press (307 págs.), ISBN 978-0-262-61046-9.
- 2000 *A Voyage on The North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London, Thames & Hudson. (64 págs.), ISBN 0-500-28207-2.

LAO-TZU

- s.d. *Tao-Te King. Das Buch vom Sinn und Leben, 1978*.
Tao-Te King – O Livro de Sentido da Vida. Texto e comentário de Richard Wilhelm. Tradução Margit Martincic, São Paulo, Editora Pensamento, 1978 (206 págs.), ISBN 85-315-0654-9.

LEIDY, Denise Patry e THURMAN, Robert A. F.

1997 *Mandala. The Architecture of Enlightenment*. London, Thames & Hudson,
ISBN 0-500-28018-5.

LELLO, José e LELLO, Edgar

1988 *Lello Universal*. 2 Volumes. Porto, Lello & Irmãos (1380 e 1224 págs.), s.ISBN.

LIE TSEU

s.d.(a) *Tchoung Hiu-Tchen King. Le Vrai Classique du Vide Parfait*. Tradução do chinês,
apresentação e notas Benedykt Gryn timer. Paris, Gallimard/Unesco, 1961 (226 págs.),
ISBN 978-2-07-071787-3.

s.d.(b) *Traité du Vide Parfait*. Tradução do chinês Jean-Jacques Lafitte. Paris, Albin Michel,
1997 (229págs.), ISBN 2-226-09426-1.

LI PO

s.d. *L'Exilé du Ciel*. Tradução do chinês Daniel Giraud. Paris, Le Serpent à Plumes, 2004.
Paris, Groupe Privat/Le Rocher, 2007 (112págs.), ISBN 2-84261-495-X.

LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien

2004 *Les Temps Hypermodernes*. Paris, Grasset (127págs.) ISBN 978-2-253-08381-8.

LHOTE, André

1958 *Traité du Paysage et de la Figure*. Paris, Bernard Grasset Editeur (167 págs.), s.ISBN.

LONG, Richard

2002 *Walking the Line*. London, Thames & Hudson (328 págs.), ISBN 0-500-28409-1.

LOOCK, Ulrich

2004 *A Obra de Arte Sob Fogo. Inovações artísticas 1965-1975*. Coleção de Arte
Contemporânea Público Serralves 01. (142pgs), ISBN 972-8892-01-2.

LOURENÇO, Eduardo

2002 *Poesia e Metafísica*. Lisboa, Gradiva (252 págs.), ISBN 972-662-834-2.

2003 *Tempo e Poesia*. Lisboa, Gradiva (241 págs.), ISBN 972-662-907-1.

Escritos das décadas de 50 e 70

LYOTARD, Jean-François

1954 *La Phénoménologie*. Paris, Presses Universitaires de France.

A Fenomenologia. Tradução Armando Rodrigues, Lisboa, Edições 70, 2008 (147 págs.), ISBN 978-972-44-1325-9.

MADERUELO, Javier

2008 *La Idea de Espacio en la Arquitectura y el Arte Contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Ediciones Akal (431 págs.), ISBN 978-84-460-1261-0.

MADERUELO, Javier (dir.)

2008 *Paisaje y Territorio*. Textos de vários autores. Madrid, Abade Editores (349 págs.), ISBN 978-84-96775-38-1.

MÈREDIEU, Florence de

1994 *Histoire Matérielle et Immatérielle de l'Art Moderne*. Paris, Larousse, 2004 (724 págs.), ISBN 2-03-505451-7.

MERLEAU-PONTY, Maurice

1964 *L'Œil et l'Esprit*. Paris, Gallimard.

O Olho e o Espírito. Tradução Luís Manuel Bernardo, Lisboa, Veja, 2006 (74 págs.), ISBN 972-699-352-0.

1945 *Phénoménologie de la Perception*. Paris, Éditions Gallimard.

Fenomenologia da Percepção. Tradução Carlos Alberto Ribeiro da Mota, São Paulo, Martins Fontes, 2006 (662 págs.), ISBN 85-336-2293-7.

1995 *La nature*. Paris, Éditions du Seuil.

A Natureza. Tradução Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes, 2000 (448 págs.), ISBN 85-336-2284-8.

1964 *Le Visible et l'Invisible*. Paris, Éditions Gallimard.

O Visível e o Invisível. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira, São Paulo, Editora Perspectiva, 2005 (267 págs.), ISBN 85-273-0171-7.

MICHAUD, Yves

2003 *L'Art à l'État Gazeux. Essai sur le Triomphe de l'Esthétique*. Paris, Éditions Stock. *El Arte en Estado Gaseoso*. Traducción Laurence le Bouhellec Guyomar, México, Fondo de Cultura Económica, 2007 (169 págs.), ISBN 978-968-16-7907-1.

MILANI, Raffaele

- 2001 *L'Arte del Paesaggio*. Bolonha, Il Mulino.
Esthétiques du Paysage. Arte et Contemplation. Traduit de l'italien Gilles A. Tiberghien. Arles, Actes Sud, 2005 (239 págs.), ISBN 2-7427-5279-X.

NIETZSCHE, Friedrich

- 1883 *Also Sprach Zarathustra*. Leipzig, Chemnitz.
Assim Falava Zaratustra. Tradução de Alfredo Margarido, Lisboa, Guimarães Editora, 1988 (373 págs.), s.ISBN.
- 1878 *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*. Leipzig, Chemnitz.
Humano, Demasiado Humano. Um Livro para Espíritos Livres. Tradução de Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997 (299 págs.), ISBN 972-708-369-2.
- 1873 *Die Philosophie im Tragischen Zeitalter der Griechen*. Leipzig, Alfred Kröner.
A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos. Tradução Maria Inês Vieira de Andrade, Lisboa, Edições 70, 2002 (111 págs.), ISBN 972-44-0294-0.
- 1872 *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig, s.ed.
A Origem da Tragédia. Tradução de Álvaro Ribeiro, Lisboa, Guimarães editores, 2004 (188 págs.), ISBN 972-665-244-8.
- 2004 *Estética y Teoría de las Artes*. Prólogo, selección y traducción de Agustín Izquierdo. Madrid, Tecnos/Alianza, (241 págs.), ISBN 84-309-4095-2.

NOCHLIN, Linda

- 1994 *The Body in Pieces - The Fragment as a Metaphor of Modernity*. New York, Thames & Hudson (64 págs.), ISBN 0-500-55027-1.

NOVALIS

- 1797-00 *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Lisboa, Assírio & Alvim, 1992 (187 págs.), ISBN 972-37-0303-3.
- 1802 *Die Lehrlinge zu Sais*. Originalmente publicado no 1.º Vol. de *Schriften*.
Los Discípulos en Sais. Edición de Félix de Azúa. Madrid, Libros Hiperión, 1988 (67 págs.), s.ISBN.

- 1846 *Schriften*. Berlin, Verlag von G. Reimer.
L'Encyclopédie. Traduit et présenté para Maurice de Gandilla. Préface de Edwald Wasmuth. Paris, Les Éditions de Minuit, 1966 (432 págs.),
ISBN 2-7073-0382-8.

ORTEGA Y GASSET, José

- 1925 *La Deshumanización del Arte*. Madrid, Revista de Occidente.
A Desumanização da Arte. Tradução Manuela Agostinho e Teresa Salgado Canhão.
Prefácio de Maria Filomena Molder. Lisboa, Vega, 2008 (135 págs.),
ISBN 978-972-699-530-2.

PERNIOLA, Mario

- 1991 *Del Sentire*. Torino, Giulio Einaudi Editore.
Do Sentir. Tradução de António Guerreiro. Lisboa, Editorial Presença, 1993 (138 págs.),
ISBN 972-23-1690-7.
- 1994 *Il sex appeal dell'inorganico*. Torino, Giulio Einaudi Editore.
O sex appeal do inorgânico, Tradução Carla David, Coimbra, Ariadne Editora, 2004
(127 págs.), ISBN 972-8838-04-2.
- 1997 *L'Estetica del Novecento*. Società Editrice il Mulino, Bologna.
A Estética do Século XX. Tradução Teresa Antunes Cardoso. Lisboa, Editorial Estampa,
1998 (201 págs.), ISBN 972-33-1348-0.
- 2000 *L'arte e la sua ombra*. Torino, Giulio Einaudi Editore.
A Arte e a sua Sombra. Tradução Armando Silva Carvalho. Lisboa, Assírio & Alvim,
2006 (120 págs.), ISBN 972-37-1087-0.

PESSOA, Fernando

- s.d. *Páginas sobre Literatura e Estética, Obra em Prosa de Fernando Pessoa*. Organização,
introdução, notas e bibliografia básica actualizada de António Quadros. Publicações
Europa-América, 2.^a Edição (240 págs.), s.ISBN.

PHILLPOT, Clive e TARSIA, Andrea

- 2001 *Live in your Head – Conceito e experimentação na Grã-Bretanha 1965-75*. Catálogo da
exposição no Museu do Chiado em Lisboa. (174pgs), ISBN 972-776-083-X.

POULIQUEN, Jean-Luc

2007 *Gaston Bachelard ou le Rêve dès Origines*. Paris, L'Harmattan (140 págs.), ISBN 978-2-296-03478-5.

RACIONERO, Luís

1975 *Textos de Estética Taoista*. Barcelona, Barral Editores (245 págs.), ISBN 84-211-7404-5.

RAJCHMAN, John

1998 *Constructions*. Cambridge, MIT Press.

Construções. Tradução Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio de água, 2002 (140 págs.), ISBN 972-708-668-3.

RAMOS, Olga e ROSENDO, Catarina

2007 *Difícilmente o que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar*. Portugal, Cor, 60 minutos, Produção Laranja Azul.

READ, Herbert

1964 *Modern Sculpture*. London, Thames and Hudson.

La Escultura Moderna. Traducción Antoni Vicens, Barcelona, Ediciones Destino, 1998 (310 págs.), ISBN 84-233-2346-3.

REINÉRIO, Luiz Moreira Simões

1999 *A Imaginação Material, Segundo Gaston Bachelard*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro para obtenção de título de Mestre em Filosofia. Orientado por Prof.^a Dra. Marly Bulcão L. Brito.

RENOIR, Jean

1962 *Pierre-Auguste Renoir, Mon Père*. Paris, Hachette.

Pierre-Auguste Renoir, Meu Pai. Tradução Francisco Agarez. Lisboa, Editorial Bizâncio, 2005 (398 págs.), ISBN 972-530266-4.

REVILLA, Frederico

2007 *Fundamentos Antropológicos de la Simbología*. Madrid, Cuadernos Arte, Cátedra (420 págs.), ISBN 978-84-376-2383-2.

- RIBEIRO, Cláudia (trad.) e ZHANG Zheng-Chun (trad.)
 1993 *O Rosto do Vento Leste. Doze textos de prosa clássica chinesa*. Lisboa, Assírio & Alvim (77págs.), ISBN 972-37-0345-9.
- RIEDELSHEIMER, Thomas
 2001 *Rivers and Tides, Andy Goldsworthy Working With Time*. Germany/Scotland, Colour, 91 minutes. ART 314 DVD, artificial-eye.
- RILKE, Rainer Maria
 s.d. *Prose*, s.l, s.ed.
Histórias de um Bom Deus e Outros Textos. Tradução Maria Gabriela Cardote, Lisboa, Livros do Brasil, 1989 (359 págs.), s.ISBN.
- 1907 *Auguste Rodin*. Berlin, Marquadt und Co.
Auguste Rodin. Traducción del alemán Jorge Seca. Barcelona, Nortésur, 2009 (157págs.), ISBN 978-84-936834-5-0.
- RINGGENBERG, Patrick
 2004 *L'Union du Ciel et de la Terre. La Peinture de Paysage en Chine et Japon*. Paris, Les Deux Océans (192págs.), ISBN 978-2-86681-127-3.
- ROBINET, Isabelle
 1996 *Comprendre le Tao*. Éditions Paris, Albin Michel, 2002 (298 págs.), ISBN 978-2-226-13369-4.
- RODIN, Auguste
 1911 *L'Art*. Paris, Les Cahiers Rouges, Éditions Bernard Grasset (165 págs.), ISBN 2-246-19247-1.
- ROSENDO, Catarina
 2007 *Alberto Carneiro. Os Primeiros Anos (1963-1975)*. Col. Teses. Lisboa, Edições Colibri - IHA, Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (267 págs.), ISBN 978-972-772-740-7.
- RYCKMANS, Pierre
 1970 *Les Propos sur la Peinture du Moine Citrouille-Amère. Traduction et commentaire de Shitao*. Bruxelles, IBHEC. Paris, Plon, 2007 (249 págs.), ISBN 978-2-259-20523-8.

SARTRE, Jean-Paul

1936 *L'Imagination*. Paris, Presses Universitaires de France.

A Imaginação. Tradução Maria João Gomes, Lisboa, Difel, 2002 (135 págs.), ISBN 972-290585-6.

SAVATER, Fernando

2006 *Resumo de entrevista à Radiotelevisão Portuguesa*, Canal 2, por Ana Sousa Dias, <http://www.youtube.com/watch?v=c6Cw8c851Jg>, 15 de Novembro de 2006.

SCHEFER, Olivier

2001 *Poésie de l'Infini. Novalis et la Question Esthétique*. Bruxelles, La Lettre Volée (123págs.), ISBN2-87317-161-8.

SCHELLING, F.W.J.

1797 *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. Jena und Leipzig, Breitkopf und Härtel.
Ideias para uma Filosofia da Natureza. Prefácio, Introdução e aditamento à introdução de F.W.J. Schelling. Tradução, prefácio, notas e apêndices de Carlos Morujão. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2001 (169 págs.), ISBN 972-27-1088-5.

SCHELER, Max

1928 *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. Berne, Francke Verlag.
A Situação do Homem no Cosmos. Tradução Artur Morão. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2008 (111págs.), ISBN 98-989-95689-6-9.

SHAPIRO, Gary

1995 *Earthwards. Robert Smithson and Art After Babel*. Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press. (271 págs.), ISBN 0-520-21235-5.

SHITAO

s.d. *A Pincelada Única*. Tradução e introdução Adelino Ínsua, Guimarães, Pedra Formosa, 2001 (53 págs.), ISBN 972-8118-31-7.

SHÔJI, Yamada

2001 *The Myth of Zen in the Art of Archery*. Japanese Journal of Religious Studies, Spring 2001, 28/1-2 (Number 586). <http://www.nanzan-u.ac.jp/SHUBUNKEN/publications/jjrs/pdf/586.pdf>

SHOPENHAUER, Arthur

- 1851 *Parerga und Paralipomena*, Berlin, Drug und Verlag von Johann Dahl.
Aforismos. Tradução de Alexandra Tavares, Lisboa, Edições Europa-América, 1998
(124págs.), ISBN 972-1-04442-3.

SMITHSON, Robert

- 1967 *The Monuments of Passaic, New Jersey*. ArtForum, Dec.1967.
Un Recorrido por los Monumentos de Passaic, Nueva Jersey. Barcelona, Editorial
Gustavo Gili, 2006 (30 págs.), ISBN 978-84-252-2053-1.
- 1979 *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press.
Robert Smithson. The Collected Writings. Edited and introduction by Jack Flam.
Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1996 (389 págs.),
ISBN 0-520-20385-2.

SOUSA, Ernesto de

- 1965 *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*. Porto, ECMA.
Lisboa, Livros Horizonte, 1973 (215págs.), s.ISBN.

SPIRN, Anne Whiston

- 1998 *The Language of Landscape*. New Haven and London, Yale University Press, (326págs.),
ISBN 0-300-08294-0.

TANIZAKI, Junichiro

- 1933 *In'ei Raisan*. Tokio, Chuokoron-Sha, Inc.
El Elogio de la Sombra. Traducción Júlía Escobar. Madrid, Ediciones Siruela, 1997
(95págs.), ISBN 84-7844-258-8.

TÁPIES, Antoni

- 1970 *La Practica del Arte*. Barcelona, Ariel.
A Prática da Arte. Tradução de Artur Guerra, Lisboa, Edições Cotovia, 2002 (212págs.),
ISBN 972-795-031-0.

TAVEIRA, Rogério

- 2007 *Álvaro Siza Vieira – 4Obras – Diálogos com o tempo*. Lisboa, Insectos. Filme
interactivo em DVD_ROM, cor. ISBN 978-989-95930-0-8.

s.d. *João Luís Carrilho da Graça. Sul por Sudoeste.* Filme interactivo em DVD_ROM, cor e PB (inédito).s.ISBN.

TÁVORA, Fernando

1962 *Da organização do Espaço.* Porto, Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1982 (87págs.), s.ISBN.

TCHOUANG-TSEU

s.d. *Œuvre Complete.* Tradução, prefácio e notas Liou Kia-hway. Paris, Gallimard/Unesco, 1969 (388 págs), ISBN 978-2-07-070526-0.

THOREAU, Henry David

1854 *Walden, or Life in the Woods.* Boston, Ticknor and Fields.
New York, Dover Publications, 1995 (216págs.), ISBN 978-0-486-28495-8.

TRIONE, Aldo

1989 *Ensoñación e Imaginário. La Estética de Gaston Bachelard.* Traducción de Mar García Lozano, Madrid, Editorial Tecnos (139 págs.), ISBN 84-309-1784-5.

UNAMUNO, Miguel de

1913 *Del Sentimiento Trágico de la Vida, s.l., s.ed.*
Do Sentimento Trágico da Vida. Tradução Cruz Malpique, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2007 (236 págs.), ISBN 978-972-708-466-1.

VALLÉE, Elisabeth Rochat de la

2006 *Yin Yang in Classical Texts.* London, Monkey Press (140 págs.), ISBN1-872468-43-8.

WALDO-SCHWARZ, Paul

1975 *Art and the Occult.* London, George Allen & Unwin Ltd, 1997 (169 págs.), ISBN 0047010086.

WHITHEAD, Alfred North

1920 *The Concept of Nature.* Press Syndicate of the University of Cambridge.
O Conceito de Natureza. Tradução Júlio B. Fischer. São Paulo, Martins Fontes, 1994 (236 págs.), ISBN 85-336-0248-0.

WHITMAN, Walt

1855 *Leaves of Grass*.

Folhas de Erva. Selecção e tradução José Agostinho Baptista. Lisboa, Assírio & Alvim, 2003 (415 págs.), ISBN 972-37-0735-7.

1883 *Specimen Days*. Glasgow, Wilson & McCormick.

Specimen Days & Collect. New York, Dover Publications, 1995 (374 págs.), ISBN 0-486-28641-X.

WILHELM, Richard (trad.)

s.d. *I Ging. Das Buch der Wabdlungen*. Prefácio de C. G. Jung. Tradução do chinês para o alemão, introdução e comentários Richard Wilhelm. Dusseldorf, Eugen Diederichs Verlag, 1956.

I Ching. O livro das Mutações. Tradução para português a partir da versão alemã de Richard Wilhelm, Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo, Editora Pensamento, 1998 (527 págs.), ISBN 85-315-0314-0.

ZAMBRANO, María

1965 *El Sueño Creador*.

O Sonho Criador. Prefácio e tradução Maria João Neves, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006 (190 págs.), ISBN 972-37-1117-6.

1989 *Hacia un Saber Sobre el Alma*. Madrid, Alianza Editorial.

A Metáfora do Coração e Outros Escritos. Introdução e tradução José Bento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000 (154 págs.), ISBN 972-37-0348-3.

1992 *Los Sueños y el Tiempo*. Madrid, Ediciones Siruela.

Os Sonhos e o Tempo. Tradução Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1994 (152 págs.), ISBN 972-708-222-X.

SÍTIOS

<http://www.gastonbachelard.org>

<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/convidado19.htm>

http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/snpcultura/vol_alberto_carneiro.html

Maio 2009 - http://www.henricartierbresson.org/hcb/home_en.htm

Maio 2009 –

<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/bernini-genius.html?c=y&page=1>

Maio 2009 - <http://arttattler.com/canadaottawa.html> (Bernini)

Maio 2009 - http://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/cassidy/cassidy8-25-98.asp
(bernini bozzettos)

Maio 2009 - <http://www.brancusi.com/>

Maio 2009 <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/brancusi/default.htm>

Maio 2009 - http://www.artquotes.net/masters/brancusi_quotes.htm

Junho 2009 - <http://www.lightstalkers.org/images/show/369501>

Junho 2009

http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_a.html

Junho 2009

[http://portal2.ipb.pt/pls/portal/PORTAL.wwwv_media.show?p_id=332362&p_settingsse
tid=34272&p_settingssiteid=0&p_siteid=114&p_type=basetext&p_textid=332363](http://portal2.ipb.pt/pls/portal/PORTAL.wwwv_media.show?p_id=332362&p_settingsse
tid=34272&p_settingssiteid=0&p_siteid=114&p_type=basetext&p_textid=332363)

Novembro 2009

<http://www.tate.org.uk/britain/artistsfilm/programme4/>

Novembro 2009

<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/> (e-dicionário de termos literários)

Novembro 2009

http://sofia.cervantes.es/FichasCultura/Ficha52585_905_1.htm

<http://www.picasso.fr/es/>

Dezembro 2009

The Metropolitan Museum of Art, New York

http://www.metmuseum.org/toah/hd/clpg/hd_clpg.htm

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.475.3>

ANEXO 1

1992

UMA ÁRVORE É UMA OBRA DE ARTE QUANDO RECRIADA EM SI MESMA COMO CONCEITO PARA SER METÁFORA

por Alberto Carneiro



Nós não afirmaremos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas diremos que poderemos tomá-la e transformá-la em obra de arte.

Escrevemos este aforismo em *Notas para um manifesto de uma arte ecológica* (Dezembro de 1968 — Fevereiro de 1972). Falámos então de arte ecológica como vontade intuída de buscar nos arquétipos da nossa identidade colectiva os primórdios das nossas vivências de arte, da necessidade de a sermos, mesmo antes de a nomearmos. Como diríamos mais tarde e ainda mantemos, afinal a arte é feita por todos. Isto para

confirmarmos que a arte se manifesta como comunicação, como suporte e meio de realização e de transformação da consciência estética, nas mutações dos sentidos colectivos, do seu autor nomeado e de todos os fruidores, que lhe encontrarão sempre outras significações.

É obra de arte a que se mantém aberta na permanência das suas articulações abstractas, a que é invariante/significante para a entrada dos significados evolutivos de cada espectador.

Os artefactos nomeados obras de arte representam nos espaços de sociabilidade da sua realização. Estes espaços legitimam as correspondências consequentes, como vontade colectiva de arte. Aqui radica a diversidade de significados, o que depende afinal da consciência estética de cada espectador. Diríamos assim, como o aforismo em epígrafe clarifica, que a arte é uma outra natureza, abstracta nas suas articulações de forma e sentido. Ela, para o ser, não pode mimetizar a natureza natural, nem sequer se rever nesta. A natureza natural basta-se como realidade e realização do sensível, em todo o enlevamento que nela se encontre, o que depende também do modo como se interioriza e experimenta.

A natureza reproduz-se pela sucessão transformadora de ciclos (os da vida e os da morte), em sequências de ritmos naturais, em articulações síncronas de espaço e de tempo. A natureza é imutável na sua mutabilidade, mesmo nos desenvolvimentos das suas catástrofes. Nela, porque a somos como própria natureza, vivemos os sentidos de caos e de cosmos, o sincrético e o diferenciado. Por ela chegámos à necessidade da arte, como meio para esconjurarmos forças obscuras e nos revermos na nossa natureza pensante, enquanto conceito e imagem, metáfora e símbolo. Arte/artifício para dilatar o tempo e dominar o espaço, perpetuar a vida e vencer a morte.

Pensando a natureza na nossa interioridade abstracta, nas imagens/símbolo que ela é em nós, chegámos à realização da arte, à assunção de que o artificial é o natural do homem, a sua verdadeira natureza. A arte: sublime realização abstracta do homem. Daí a impossibilidade de lhe encontrarmos uma definição universal.

Arte é um conceito abstracto que pode tomar sempre um outro significado. O que dizemos arte articula-se pelas imagens prévias que temos dela e pressupõe uma vontade de transformação para os sentidos que lhe encontraremos, o que conduz a mutações de

sensibilidade e de pensamento sobre ela. É certo que nela e do lado da sensibilidade encontraremos sentimentos vindos da contemplação da natureza natural.

Contudo, do lado do pensamento sobre ela, estaremos em busca de articulações abstractas pelas quais renovaremos os sentidos da sua iconicidade, o que retira ao figurado o sentido real e o torna virtual. A arte ao espelho de si mesma, onde se realiza como paradoxo e paradigma. A arte produto duma vontade de transformação sobre o mundo, sempre busca dum cosmos.

Todos precisamos da arte. O sentimento para a arte vive em nós na ancestralidade das imagens/símbolo do nosso corpo construído como sua natureza, em comunhão vital com ela. Naturalmente todos sentimos arte no enlevamento do gozo artístico, na consciência estética intuída, pensamos arte em função dessa necessidade e da consequente formação do nosso entendimento das coisas da arte, no sentido que dela procedem para a nossa realização da vida. As imagens/símbolo da arte constituem-se assim arquétipos do nosso ser e estar colectivos. Por aqui perceberemos que não nos podemos ficar apenas no enlevamento afectivo a que a contemplação naturalmente conduz.

Estruturemos então sentidos para a arte, conceituando-a, não para a precisarmos na lógica de uma qualquer formulação, mas para a libertarmos em toda e qualquer realização poética. Desloquemos para o interior da obra de arte a busca de sentidos que ela possa projectar sobre o fora da consciência que temos dela. Procuremos os seus movimentos interiores, o que pode transcender e questionar até o que o seu autor nomeado buscou e procurou articular como comunicação.

A escultura ou situação/escultura, o envolvimento que ela é nas articulações de espaço/tempo da percepção, o chamamento à mobilidade do nosso corpo para que ele participe, seja escultura, acontecem pelas mutações da matéria em obra, pelas imagens consequentes que suscitem outros sentidos e assim significam diferenças. Matérias duras e matérias moles. O nosso corpo matéria realizado esteticamente pela obra de arte, projectado nela como imagem sobre o mundo. O nosso corpo realizado na plenitude de todos os sentidos.

Somos arte pelas vivências anteriores do corpo no espaço e como imagens/símbolo de arte. Tudo isto flui como evocação de outras sensações, dos sentidos que fomos encontrando para a arte como necessidade artística e consciência estética. Movemo-nos e encontramos-nos dentro do espaço arte. No interior da obra somos o real e o virtual dela mesma. Agregamos os sentidos dela no que sentimos e significamos.

Somos nós mesmos a obra na transcendência da sua existência física para a transportarmos como construção e referência estética pessoal.

Os apelos da obra aí estão a estimular diferentemente cada espectador.

Fazemos arte como necessidade vital de realização interior e como vontade de transformação sobre o mundo da arte. Ela move-nos no confronto com os próprios paradoxos, num interior de caos onde buscamos um cosmos. No sincretismo das articulações da matéria no espaço encontramos a diferenciação de sentidos para a nossa concepção da obra. No último estágio das verificações encontraremos a realidade conceptual da obra. Por aí se chega à determinação de sentidos e à capacidade de distanciamento afectivo para que se possa alcançar uma consciência de significados.

A arte sublimar realização do corpo estético. Aquilo que o nosso corpo ainda não sabe sobre si mesmo e que se revela muitas vezes dum modo inesperado e nos abre a consciência para outra realidade, sobre a maneira de sermos arte.

Todas as derivações que os múltiplos sentidos teorizados têm buscado para a arte, mesmo o da sua morte muitas vezes anunciada e sempre adiada, confirmam a sua indispensabilidade como realização das nossas imagens/símbolo, como vontade de esconjurar a morte e ganhar a vida, como afirmação incontornável da nossa realidade abstracta, da nossa verdadeira natureza. A arte não morre porque nos é vital como realização da nossa verdadeira natureza. Assim, a transcendência do já feito e dito em arte não está em recusar ou substituir formas e correspondentes formulações, mas nos sentidos que cada um lhe encontre como seu projecto de arte.

O que se diz sobre arte é contingente. A obra na sua comunicação revela outros sentidos e transcende o comentário. A obra plástica e o seu comentário escrito ou falado não pertencem ao mesmo domínio de sentido. Não neguemos contudo a

importância das palavras em redor da arte, pois elas podem-nos conduzir à revelação de outras significações.

Aqui, as palavras estruturam-se como metáfora para suscitar ideias sobre a obra nos múltiplos sentidos da sua comunicação, na variedade das expressões, nas mutações e construção de cultura pessoal e colectiva. Mas buscar um sentido fora da obra pelas imagens do discurso verbal é procurar a literalidade para aquilo que não o pode conter.

A revelação da obra é paradoxal. Ela não se mostra num único sentido. Ela desenvolve-se para todos os lados do finito e gera assim o infinito para as suas significações. Inscrevemo-la num contexto, ela responde, transforma imediatamente o campo referenciado e suscita mutações na nossa consciência estética, na nossa sensibilidade. Ela nunca se conforma aos modelos prévios de referência sem transformar os correspondentes pressupostos. Daí que todas as teorias sobre ela sejam suas circunstâncias, referências espaço-temporais indispensáveis para o alargamento do consequente campo perceptivo e conceitual, mas insignificâncias perante a própria energia reprodutora.

A obra de arte é em nós consciência estética de mutações de sentido, sublime unidade do nosso ser artístico. A arte é, se cada um de nós é nela. Assim sendo, uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora.

De Notas para um manifesto de cada espectador Março-Abril de 1992

Sortilégios. Instalações de Gerardo Burmester, Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes, Porto, Câmara Municipal do Porto, Edifício da Alfândega, 1992.

CARNEIRO, Alberto (2007a), págs.55-58

ANEXO 2

1994

O SUBTIL NA CRIAÇÃO: O MÉTODO NÃO-MÉTODO

por Alberto Carneiro

Sugeriram-nos um tema para esta comunicação: «O subtil na criação», ao qual acrescentámos o paradoxo «o método não-método».

Este paradoxo remete-nos para a indispensabilidade de logicar em torno da criação plástica para verificarmos mais uma vez a impossibilidade de fazer proceder o acontecer da obra de arte de um sistema, de uma ordem, de qualquer predeterminante.

Assim, parece-nos que a melhor contribuição que aqui poderemos trazer é a da experiência pessoal: a do escultor perante a necessidade de reflectir sobre a essência da sua obra, no desenvolvimento de uma fenomenologia que lhe balize referências de expressão/comunicação - no interior da obra como mutação e percurso e, no exterior, como projecção comunicante sobre o universo da arte. A obra como experiência: a partir de uma busca de essências que tem o seu princípio na origem da arte, enquanto cultura e simbólica de um corpo/cosmos. São proposições teóricas sobre os sentidos dos actos criativos próprios, sempre no domínio da filosofia e no âmbito da metáfora e da analogia. É a arte como termo entre o corpo e a linguagem, entre o ser e o estar. É a estética como ética e no âmbito de uma reflexão sobre o ontológico.

A criação plástica é subtil e indizível e o seu método é o não-método? Na criação plástica busca-se uma ordem para um regresso ao caos criativo. Apolo sacrifica-se e redime-se em Díónisos. O que se descobriu como forma poética é imediatamente transcendido pelas hipóteses de interpretação metafórica. Na obra poética (na escultura) o significado não é comunicável fora do espaço da criação/fruição. A expressão é comunicação. E só existe expressão quando o significante da obra não é traduzível na linguagem do comentário interpretante. A escultura exprime-se e comunica pela escultura.

Lidamos assim, e sempre, com as dificuldades resultantes da indispensável reflexão pela palavra e correspondentes conceitos, que jamais equacionam por inteiro os problemas plásticos, dado pertencerem a outra ordem de discurso. Ao utilizarmos a palavra para dizermos sobre a expressão plástica, para falarmos de imagens do espaço

plástico com imagens do espaço linguístico, verificamos as dificuldades em estabelecer correspondências objectiváveis. Ao falarmos de expressão plástica, observamos logo que a obra e o seu comentário não pertencem ao mesmo domínio de sentido. As propriedades dos dois espaços, o plástico e o linguístico, são diferentes. Daí que coloquemos no espaço simbólico da obra a matriz das sequências momentâneas da criação/fruição correspondente. E isto para sublinhar que apenas poderemos falar da escultura através de processos analógicos e de metáforas do correspondente espaço plástico.

Nas nossas reflexões sobre o método na actividade de criação de escultura concluímos pela prevalência do não-método e sobre o primado da intuição: o que implica ainda a consciência sobre as sequências, os desvios, as indagações, as decisões, as dúvidas e a assunção de uma ordem das formas, de relações de proporção e de escala, de uma organização interna/externa, sempre consequente e nunca antecedente.

A criação da obra de arte é descoberta. A criação da obra de arte não comporta um método universal. A criação/fruição da obra de arte é pessoal, mesmo se referida à iconicidade e à simbólica colectivas. O método está em cada um e em cada obra, sobre cada momento da criação/fruição. A obra de arte é única na essência da sua identidade significante e múltipla na assunção que cada um toma dela como seu significado. Fora da obra de arte não existe a sua realidade pois ela mesma é o seu referente universal. A criação da obra de arte não precisa de regras exteriores aos seus processos. O sujeito criador/fruidor agrega nele mesmo as mutações de sentido da obra. É ele o constructo da obra. Constructo como eixo referencial próprio onde ele projecta imagens para lhes encontrar sentidos comunicativos.

As energias de relacionamento obra/criador, no acontecer da criação, determinam um campo de trocas e de mutações. Obra e criador são reciprocamente sujeito e campo deste processar: ambos se transmutam no acontecer dos sentires e na revelação de sentidos, que geram alterações no espaço cognitivo.

Neste processo, a obra é o fundamento constante de todas as trocas estéticas, deixando o seu autor natural de ser referência indispensável para a evolução/identificação entre obra e espectador. Na confirmação da obra como arte, o espectador, em simbiose com ela, passa a ser o autor. Estes movimentos da obra acontecem no sentido do uno, no interior criativo de uma só pessoa, como evidência estética, e do múltiplo, no exterior criador colectivo, como confirmação cultural interpessoal. Os movimentos produtivos da obra fazem-se complementarmente nestes dois sentidos. Na essência da obra de arte, os sentidos estéticos colectivos, que ela necessariamente agrega, transmutam-se em substância única de identidade do

espectador e geram mutações de gosto e consciência da sua indispensabilidade como processo de realização/satisfação de uma vivência interior vital. Hoje, os sentidos colectivos da obra de arte passam pela assunção individual das diferenças projectadas ou conjecturadas nela.

A criação, no sentido demiúrgico e originário, vai até Deus, que, segundo a génese, tirou a vida do nada? A metafísica como princípio e essência da arte? Quando começa a criação? Onde se origina a arte? As perguntas que sempre religaram a criação à metamorfose dos sentidos que a arte perpetuou para a vida são equivalentes desde o princípio. Se as respostas alargaram o campo da nossa sensibilidade e da nossa inteligência, deixaram-nos ainda a obra aberta para outros sentires e sentidos. O que seja arte tem que ser apre(e)ndido com a obra, pelo processo de construção/desconstrução da obra, pelo percurso infindável da criação, nas mutações dos tempos e dos espaços.

Poderíamos dizer assim que a obra jamais se determina? Que ela está em constante mutação de significado nas variáveis de espaço/tempo da criação/fruição? A obra de arte não é um resultado. Ela mantém-se projecto (em processo) nas metáforas e analogias que lhe dão outros sentidos. As metáforas e as analogias do subtil, do não dizível, no limite da essência, do não comunicável?

O subtil revela-se nos interstícios da criação como algo que lhe apura a essência. O subtil é fractal. O subtil acontece sem que o notemos mas é tão fundamental para a criação como o oxigénio o é para a vida. O subtil é imanente e procede da experiência mais profunda do ser numa constelação de arquétipos que religam o núcleo essencial do eu ao universo. O subtil é intuído pelo corpo e revelado pela obra. O subtil e a intuição estão intimamente ligados no acontecer da obra de arte. O subtil pressente-se, adivinha-se, anda em redor sem se mostrar e, quando se revela, de repente, é a evidência, parece que já lá estava. O subtil infiltra-se por todos os lados, insinua-se com blandícias, revela-se poética, inunda o espírito para que a mente o (re)conheça e o possa entender. Todavia, só a metáfora o poderá comunicar na alterabilidade de todos os sentidos interpretantes.

Quando criamos escultura, naturalmente que definimos uma estratégia e correspondente táctica instrumental. E, no âmbito da escolha dos materiais e dos instrumentos, dos suportes e das técnicas, poderemos falar de uma organização, de uma economia, de um método pessoal adequado aos previsíveis desenvolvimentos tecnológicos do conjunto de actos da concepção. Todavia, o fundamental está no acontecer do subtil, aquilo que não pode ser previsto e dito fora da obra, sem que ela o signifique. De facto, as escolhas instrumentais são determinantes para a síntese formal a

assumir como obra, mas não representam o mais essencial. Este coloca-se nos desenvolvimentos dos processos da criação como vivência/consciência da totalidade do corpo. Corpo entendido, aqui, na sua unidade/identidade/diversidade, enquanto dimensão física/mental/subtil, pela qual o que se torna consciente vai formando um conjunto de relações emergentes de sensações onde todos os órgãos sensoriais se conjugam na construção/desconstrução de imagens plásticas.

No começo, existe uma ideia, um conceito, uma ou um conjunto de imagens. Há depois as escolhas instrumentais, os actos de desenvolvimento de um processo criativo que vai suscitar as analogias, as relações, as decisões, que se vão referindo num conjunto mutável de verificações. A intuição desempenha aqui papel fundamental. Tudo se processa no desvendar de incógnitas, na busca das correspondentes soluções que se articulam como síntese de uma forma plástica sem nunca se chegar a uma formulação universal, impossível no estado de criação poética. Elaborou-se sobre os sentidos referidos como modais, mas nunca se encontra a obra acabada, formulada em significação definitiva. É sempre mais importante o que se desconhece, o que se não revelou, o que se mantém ainda no espaço do desejo, aquilo que gera a insatisfação criativa. O subtil torna-se, assim, fonte de energia que leva a superar o aparentemente conseguido, mas ainda insuficiente nas intuições da sensibilidade e nas verificações da inteligência. Esta é uma concepção descontínua, sincrética, fractal, onde o método se estabelece apenas por referência a um quadro de relações momentaneamente fixado para as verificações necessárias.

A obra revela-se e nega os processos que a suscitaram. E isto é verdadeiro quer utilizemos os materiais e instrumentos mais antigos, pelos quais o tempo de execução e os ritmos correspondentes procedem mais do analógico, quer as máquinas de agora, cuja velocidade determina o digital/fractal da decisão, na busca de uma unidade indeterminada. Nos actos de talhar uma obra de arte numa rocha ou numa árvore ou no processo de a construir pelo jogo de palavras e de conceitos coloca-se sempre o primado da metáfora.

Como criador das minhas obras, aquelas que executo e as outras que fruo, recriando-as à imagem e semelhança da minha estética em permanente evolução, compreendo a importância do subtil mas não o sei comunicar, pois ele, como essência, é indizível. Só a obra o poderá propiciar. Mas os sentidos encontrados pertencem em parte ao espectador e resultam das permutas dessa reciprocidade. Haverá definição para isto fora do campo relacional obra/fruidor? Como nos orientarmos numa reflexão em torno da obra poética para lhe encontrarmos um significado colectivo? Com certeza que teremos sempre outras hipóteses com mais de um sentido, que nos conduzirão a outras

proposições, e assim sucessivamente. Ocorre-nos então indagar: não serão os aspectos paradoxais da obra de arte que lhe conferem a aura de indispensabilidade na nossa morte física, para que a eternidade se esclareça no seu devir?

Não se realizará a obra de arte como um indispensável bem social entre correspondências culturais da identidade dos povos, das etnias, das civilizações e, simultaneamente, na sincrética possibilidade de ela poder responder a todos os autismos estéticos na mais retirada das manifestações pessoais de fruição?

A obra de arte não tem tempo, movimenta-se no espaço da nossa consciência histórica. O tempo dela pertence a cada momento de fruição. E é no espaço simbólico que ela se autentica como referência para a nossa vivência estética.

Março de 1994

Alberto Carneiro. Paisagens íntimas, Cantanhede,
Casa Municipal da Cultura, 2006.

Comunicação apresentada no colóquio «O Método», do ciclo «A Descoberta», Lisboa,
5 Março - 28 Maio 1994,
org.: Centro Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian;
excertos desta comunicação foram anteriormente publicados sob o título «Apolo
redime-se... e sacrifica-se em Díónisos»

CARNEIRO, Alberto (2007a), págs.157-160

ANEXO 3

A história do plantador de árvores Guó Camelo.

Liu Zong-yuan (775-819)

Era Guo Camelo. Não se sabia qual o seu nome original. Como teve raquitismo, passou a caminhar de tal modo curvado que parecia um camelo. Era essa a razão por que os seus conterrâneos o chamavam Camelo. Ao ser assim chamado, porém, ele comentava : «É isso mesmo assenta-me bem.» E nunca mais mencionara o seu nome original, assando a chamar-se a si próprio Guo Camelo.

A sua aldeia era Feng Lè-xiang, a oeste de Cháng'an. A sua actividade era plantar árvores e, em Cháng'an, todas as famílias nobres e ricas desejavam ter árvores por ele plantada e os vendedores de fruta disputavam entre si para o contratar.

Ainda que sofressem transplantações as árvores do Camelo não morriam. Pelo contrário, cresciam cada vez mais e tornavam-se cada vez mais frondosas, dando fruta mais cedo e em maior quantidade. E, muito embora os outros plantadores o espreitassem com inveja e o imitassem, eram incapazes de o igualar.

Um dia, alguém lhe perguntou as causas desta situação e ele respondeu : «Não é o Camelo quem pode dar vida às árvores nem quem as pode fazer multiplicar. Tudo quanto pode fazer é agir de acordo com a natureza das árvores e satisfazê-las segundo as suas necessidades. E quanto a plantar árvores, alguns conselhos: o melhor é deixar as raízes expandirem-se à vontade. Também é melhor tornar a terra bem plana, sem a substituir por outra e calcá-la até ficar compacta. Assim fazendo, uma vez plantadas, é desnecessário voltar a tocar-lhes e a preocuparmo-nos com o seu crescimento. Ao transplantar, há que tratar as raízes como se fossem nossos filhos e, depois, abandoná-las para sempre. Só deste modo a sua natureza será cumprida e o seu carácter levado a bom termo.

Como se vê, tudo quanto faço é não as contrariar e deixá-las crescer à vontade. Não possuo nenhum dom especial para as tornar altas e frondosas. Tudo quanto faço é não constrear o crescimento da fruta. Não possuo nenhum dom especial para as fazer desabrochar cedo e em profusão. Mas os outros plantadores não são assim. Estrangulam as raízes e mudam a terra constantemente. E ou a deitam a mais ou a deitam a menos. Ou então, são o oposto e preocupam-se demasiado com as árvores,

num excesso de cuidados. Pela manhã vão observá-las. À tardinha, vão apalpá-las. Mas se afastam logo estão de volta para tratar delas novamente. Pior ainda, golpeiam-nas para descobrir se estão secas ou não e abanam as raízes para verificar se estão bem presas. E vai assim o carácter das árvores perdendo-se de dia após dia. É que, embora afirmem que as estimam, a verdade é que as destroem. E embora digam que se preocupam com elas, na verdade são seus inimigos. Como se vê, em nada se parecem comigo. Mas afinal que dom especial é esse que dizem que eu tenho para plantar árvores?»

O inquiridor perguntou: «Será possível transpor os teus métodos para a governação?»

O Camelo respondeu: «Apenas sei plantar árvores. A governação não me compete. Todavia, vivo na aldeia e vejo que os governantes gostam de dar muitas e minuciosas ordens. Parece que se preocupam muito com o povo mas acabam por provocar desastres. De manhã à noite, vêem-se os seus funcionários a gritar: “Os oficiais ordenam que se despachem com o cultivo da terra. Aconselham-vos a plantar e a apressar as colheitas. Cozam já os casulos da seda, enrolem os novelos, teçam e fiem o mais depressa possível. E cuidem bem dos vossos bebés e alimentem as galinhas e os leitões como deve ser!” E tocam os tambores para reunir e fazem soar as taramelas para convocar os aldeões. Nós os humildes, mesmo que interrompêssemos o jantar e o pequeno-almoço para os atender, nem assim arranjaríamos tempo para atender às suas inúmeras solicitações. Deste modo, como pode a nossa vida e a dos nossos descendentes ter paz e prosperar? Pelo contrário, andamos doentes e enfraquecidos. Em conclusão, não há aqui qualquer coisa de semelhante com os outros que também praticam a minha actividade?»

O inquiridor comentou, satisfeito: «Ora que bom! Perguntei como fazer crescer árvores e consegui saber como fazer crescer os homens!»

E eis a razão que me levou a escrever esta história, de modo a que sirva de aviso aos oficiais.

RIBEIRO, Cláudia e ZHANG Zheng-Chun (1993), págs. 55-61.

ANEXO 4

DINASTIAS CHINESAS

Dinastia T'ang (618-907)

Cinco Dinastias (907-969)

Dinastia Sung (960-1279)

Dinastia Yuan (1279-1368)

Dinastia Ming (1368-1644)

Dinastia Ts'ing (1644-1911)

ANEXO 5

Wen-xin diao-long de Liu Xie

[*Dragon sculpté sur le cœur du wen*]

CHENG, François (1977), págs.87-89

Presque en même temps que Zhong Hong, Liu Xie (465 ?-520 ?) composa son célèbre *Wen-xin diao-long* («Dragon sculpté sur le cœur du *wen*»). Cet ouvrage composé de cinquante chapitres, par la hauteur de ses vues et l'acuité de ses analyses, est considéré à juste titre comme le plus important de la stylistique traditionnelle chinoise. Il se propose d'aborder, de façon systématique, tous les aspects de la littérature: son essence, sa fonction, ses figures, ses procédés, ses différents styles, ainsi que la variété de ses genres. L'idée de base en est le *wen*, qu'on traduit ici par littérature. De fait le mot recouvre des sens bien plus étendus. Il désigne à l'origine le signe écrit, puis par extension tout texte composé, et par suite encore, culture et civilisation. Dans le sens du signe écrit, rappelons que par sa graphie faite de traits harmonieusement croisés, le *wen* fait allusion aux traces rythmiques laissées par des oiseaux et des quadrupèdes dont on s'était inspiré pour créer les idéogrammes. Le rythme ici n'est pas à entendre dans le sens de la répétition inlassable même, mais dans celui qui suggère la disposition juste des choses, disposition qui, du fait des croisements internes qu'elle implique, est promise à la transformation. Ce que le *wen* met en avant donc, c'est l'idée que, par la vertu de la grande rythmique universelle, l'homme peut et doit entrer en communion avec le monde des vivants, et que les signes que l'homme invente ne sont viables que s'ils sont reliés aux signes secrets révélés par la Création.

Du *wen-xin diao-long*, nous donnons deux extraits. Le premier est le passage lequel s'ouvre le traité: «Les vertus du *wen* sont immenses assurément ; celui-ci n'est-il pas né en même temps que Ciel et Terre? Après que le noir et le jaune se furent séparés pour s'incarner respectivement en rond (Ciel) et carré (Terre), le soleil et la lune superposaient leurs jades, afin de manifester tout ce qui brillait dans le ciel; tandis que les montagnes et les eaux, elles, organisaient les formes inhérentes à la terre. Tout ceci n'est autre que le *wen* du Dao. L'Homme qui, levant la tête, contemple ce qui est lumineux et qui, se penchant, observe ce qui est structuré reconnaît la hiérarchie des choses établies par les deux Entités prééminentes. Sa nature et son esprit lui permettent de participer en troisième à l'œuvre de la création fondée sur la relation ternaire. De ce fait, il est la quintessence des Cinq Éléments, et par là, la conscience éveillée du Ciel et

de la Terre. Chez lui, cette conscience engendre la parole et cette parole révèle le *wen*. Cela relève d'un ordre qui vient de soi. Au sein de la Création, animaux et plantes ont leur *wen*. Dragons et phénix, par leur rare magnificence, annoncent le signe faste; tigres et léopards figurent l'élégance avec l'éclat de leur pelage. Les nuages irradient de lumière, les arbres se couronnent de fleurs; ils n'ont nullement besoin d'artifices pour les embellir. Quant aux innombrables bruissements dont résonne la forêt, ils sont pareils aux mélodies que produisent orgues et luths. Et les sons percutants nés de la rencontre de la source et du rocher, ils ne sont pas moins harmonieux que le tintement qui provient de pierres musicales ou de cloches de bronze. Ainsi, les formes qui se combinent, les sons qui se répondent, atteignant le rythme adéquat et la proportion juste, aboutissent au *wen*. Quand bien même les êtres privés de conscience sont riches de tant de beautés signifiantes, combien davantage celui qui est doué d'esprit ne doit-il pas être habité par le *wen*?»

Le second extrait est tiré du chapitre 42: «Le printemps et l'automne se succèdent ; le Yin et le Yang alternent. Au gré du mouvement universel, les êtres vivants se meuvent; et ils s'émeuvent du spectacle du temps qui change. Lorsque, après l'hiver, le souffle yang pousse, les fourmis noires se déplacent partout. Lorsque, l'été passé, le souffle Yin s'amasse, les mantes religieuses dévorent les moustiques. On voit combien la ronde des saisons touche profondément le moindre des êtres. L'homme qui est mû par un souffle aussi pur que la plus fine des fleurs et qui a un esprit aussi précieux que le meilleur des jades, comment saurait-il demeurer insensible à l'appel de la nature avec toute la variété de ses formes et de ses couleurs? Aussi, son cœur s'exalte-t-il à l'éclosion du printemps, s'émerveille-t-il du foisonnement de l'été. Il s'apaise à la vue du ciel qui s'éclaircit en automne, et se recueille face au paysage habillé de neige. Comme le temps porte en son sein des créatures qui se révèlent sous leurs aspects changeants, les sentiments humains s'enrichissent toujours de nouvelles scènes qui les inspirent. Et ces sentiments à leur tour engendrent des mots qui les perpétuent. Une feuille qui tombe, un insecte qui crie suffisent pour remuer l'homme jusqu'au tréfonds. *A fortiori* une nuit de lune qu'un vent frais traverse, ou une forêt au printemps baignée dans le soleil matinal. Le poète ému, évoluant au milieu de mille paysages, qu'il capte avec son regard et ses écoutes, et avec des mots qui lui viennent à l'esprit, n'aura de cesse de créer des images correspondantes, en les associant les unes aux autres. Allant au-devant des choses, il en saisit la figure et le souffle; les intériorisant, il en fait jaillir l'éclat et le chant.»

ANEXO 6

Conversa à janela

oficina do escultor Alberto Carneiro em S. Mamede do Coronado,

20 de Junho de 2010



A ideia de uma escultura, de uma arte, que não procura a forma...

Enquanto figuração, a forma é consequente, não é antecedente. Isso tem a ver com os processos de desenvolvimento do meu trabalho. A assunção que eu faço disso. A obra de arte é resultante de um processo em mutação. Seja qual for o ponto de partida ou a motivação inicial: uma ideia, uma imagem, um sentimento, seja o que for, isso abre um processo através do qual a obra se vai desenvolvendo. Tendo em consideração uma coisa que é fundamental: a materialidade da obra. Tem de haver um suporte material para a obra, aquilo a que eu chamo a mediação. A dificuldade é sempre encontrar a mediação justa. Encontrada a mediação justa, isto é, encontrado o material ou a matéria que pode consubstanciar fisicamente a obra, acontece depois um processo de mutações sucessivas. Eu disse num dos meus aforismos, nos anos 60, referindo-me a um tronco que estava no meu atelier, que o tronco estava ali e estávamos de namoro, isto é, estávamos estabelecendo relações de reciprocidade, mesmo antes de eu executar qualquer gesto de transformação ou de operatividade no sentido de descobrir o que quer que fosse. Claro que há sempre uma mundividência, que decorre entre um antes e um depois e tem consequências como processo de obra. Tudo aquilo que se vai passando enraíza-se em experiências anteriores e vai consubstanciar-se naquilo que, consequentemente, vai ser o futuro da obra.

Eu não acredito na obra de arte como ilustração de uma ideia. Ela ou consubstancia a ideia ou não consubstancia, mas não ilustra. Eu entendo hoje que a obra de arte não figura, revela. Porque a figuração é encontrada por quem desvenda a revelação no quadro próprio da sua aferição cultural. Naturalmente toda a circunstância da existência física da obra, espacial e temporal, é determinante nas consequências que a obra tem como assunção relativamente a qualquer espectador.

Bachelard e o taoismo como confirmações de intuição...

Eu tenho hoje muito claro que fui influenciado por tudo que vivi. Vou encontrando afinidades, isto é, cheguei pela intuição a muita coisa que não sabia o que era. Digo isso em relação ao Gaston Bachelard. O Bachelard foi importantíssimo para mim. Quando em 1964 o Eugénio de Andrade me dá a ler a *Poética do Espaço*, e depois vou à procura dos outros livros dele, o que eu encontro é algo que já estava em mim, como intuição, como experiência vivida profundamente mas que eu não sabia o que era. Não tinha a noção teórica, ou a palavra ajustada para dizer isso, mas isso estava já em mim. O meu encontro com o Bachelard é esta coincidência, esta confluência, este encontrar-me com ele no tempo justo. O Bachelard para mim, mais que uma influência passou a ser uma ferramenta. Naturalmente que me abriu os horizontes, naturalmente que me abriu o campo, naturalmente que me pôs a pensar muito para além daquilo que eu intuía. Nesse sentido influenciou o meu trabalho.

Quando *encontro* o Lao Tse em 1968, eu estava inquieto, porque me apercebia, pelo meu próprio processo de reflexão e de considerações sobre o meu trabalho, o que mais uma vez intuía, que as separações, as dicotomias não me serviam. O processo de criação era algo que se transcendia e tornava um: o que decorria entre o que estava antes e o que estaria depois. Quando eu encontro o Lao Tse digo “*Eureka!*” Eu estava preparado para me encontrar aí, e naturalmente o Lao Tse passou a influenciar-me no sentido dessa coincidência. Eu não tinha chegado a essa formulação teórica se não o tivesse encontrado.

Como outras coisas também me influenciaram, as artes primitivas por exemplo. Quando me perguntam porque é que na minha primeira exposição individual fiz uma homenagem ao autor da Vénus de Willendorf eu digo, “Sei lá porquê!” Foi uma intuição, era algo que estava próximo. Era aquela origem que me interessava, mas foi uma pura intuição essa homenagem, mentalmente assumida a partir do momento que a público no próprio catálogo da exposição.

A minha vivência aqui no meio rural também foi fundamental, porque me influenciou numa quantidade de coisas. No momento em que eu comecei a ter as informações eruditas sobre a arte, sobre a história da arte, sobre o que era a arte, aquela experiência não me servia de grande coisa. Mas quando eu pus em causa os sentidos dessa erudição e comecei a intuir, uma vez mais, que não era por ali que eu devia ir, ou que não me interessaria ir, vou descobrir lá atrás influências fundamentais que foram aquelas que eu vivi em criança aqui, no Coronado, com as coisas da terra. Os agricultores e toda esta gente que andava aqui à minha volta quando era menino também me influenciaram bastante.

Eu acho que a sua dissertação, no modo como está delineada, é muito interessante. Interessante porque me revelou algumas surpresas, sobretudo no que diz respeito à segunda parte do trabalho sobre as incidências do Tao. Evidentemente que tenho informação sobre a matéria porque me envolvi no seu estudo, mas eu não penso no meu próprio trabalho do lado das suas correspondências de leitura teórica, não é isso que principalmente me interessa, deve interessar sobremaneira a quem se debruça sobre ele como matéria, como objecto do seu próprio trabalho, como é o caso, relativamente a esta tese de doutoramento. Nesse sentido acho que é legítimo fazer o trabalho nesta focagem, porque de facto o taoismo como o zen, tiveram importância no meu trabalho. Há aqui no seu texto uma referência ao Zen na *Arte do Tiro com Arco* do Eugen Herriguel, que foi uma das obras que, por *sorte*, por *acaso*, eu encontrei em Londres, em 1968, quando lá vivia. Foi uma leitura fundamental como acesso a uma compreensão de um determinado tipo de questões que naturalmente estavam e estão no meu trabalho.

Foi isso que me interessou. Para além da informação e do saber que o Alberto tem sobre estas matérias, eu tentei construir este trabalho como uma descoberta. Fui estabelecendo paralelos sucessivos que não pretendem justificar nada. A obra justifica-se por ela própria. O que resultou interessante foi encontrar sintonias com, por exemplo, a cultura milenar chinesa e sobretudo com os pintores de paisagem, cujo entendimento não é desde logo fácil...

Alguém disse uma vez que se alguém abordar a cultura chinesa rapidamente escreve um livro, se depois aprofunda, com dificuldade escreve um artigo e se aprofunda ainda mais e mais, deita fora tudo o que escreveu.

O que me interessou no Tao, como por outro lado me interessa no Zen, é este princípio do *não-ser*. Esta coisa de estar não estando. De falar não falando. De dizer não dizendo, que, naturalmente, a nós ocidentais, nos escapa. Um ocidental não faz facilmente o Satori. É muito difícil. É preciso ter muita pretensão para dizer que se faz, porque há um envolvimento vivencial de origem, de raiz, que nos escapa. E escapando-nos, por mais palavras que digamos sobre essa iluminação, estamos a falar do lado Ocidental. O melhor é cada um retirar disso os sentidos, as ferramentas que acha que deve retirar relativamente às suas convicções, aos seus processos de vida, ou neste caso, no meu caso, aos processos de obra e actuar aí.

Todos estes estudos, sobre a minha obra, ou a de quem quer que seja, são fundamentais porque compete de facto às pessoas da teoria ou às pessoas que por obrigação ou por percurso académico, o têm de fazer, fazê-lo. Porque um trabalho como este alarga o campo de compreensão da minha obra, até para mim mesmo. Este trabalho foi muito enriquecedor para mim mesmo. Está a ser. Porque me põe a pensar em coisas que, naturalmente nunca as coloquei. E nunca as coloquei porque não acontece assim colocá-las, eu mesmo. São os outros que as colocam e eu depois, confrontado, tenho de me haver com elas.

Não é por acaso que eu nunca questionei publicamente o que quer que se dissesse sobre a minha obra. Porque se está assinado é da responsabilidade de quem o diz, não é minha. A minha obra pode ser motivo para todo o tipo de especulação, e eu fico muito contente com isso. E quanto mais se abrir os temas, abrir os conceitos, abrir as focagens relativamente à minha obra, melhor. Todas elas podem ser legítimas, porque o conteúdo da minha obra não é meu, é de quem o busca e diz. Embora entre nós exista esse denominador comum que é a minha obra. Essa é de facto a grandeza da obra de arte, a principal função dela, que é, como a filosofia ou a ciência noutro sentido, a de abrir o campo da compreensão do ser humano. Esse papel é diferente na arte e na ciência, evidentemente, mas em ambas se abre o campo. Abrir o campo para as sensibilidades e para o saber. Quando pensamos na aceleração que se fez nas artes (eu digo artes, porque neste momento não faz sentido falar de escultura, pintura, de performance ou de música, pois todas elas se cruzam, se contaminam), pensamos no alargar do campo das sensações e do conhecimento, de estarmos mais abertos a ter *prazer*. E o prazer pode estar e ser na adesão ou na repulsa. A compreensão da arte nos últimos 50 anos alterou-se bastante, alberga já dentro de si coisas que não lhe pertenciam. Estamos mais ricos, não é? É essa a função do artista, como da pessoa que escreve e que vai à procura dos sentidos que a obra possa ter. Que aliás, vai sendo sempre alargado devido à circunstância histórica do seu nascimento, às condições

materiais, físicas e espirituais desse nascimento. O campo de leitura vai abrindo, abrindo, abrindo... sempre.

E nisso eu hoje estou muito mais próximo de um sentir taoista do que um sentir cartesiano, isto apenas para clarear o meu posicionamento. Eu tenho profunda convicção de que a minha vida aqui, com as minhas plantas, com as minhas coisas vivas, me diz isso dum modo veemente. As coisas têm mutações. Aquilo que parecia uma definição ajustada, no momento seguinte deixa de o ser, ou pode deixar de o ser.

a imanência...

Sim, a imanência, mas que não tem nada a ver com a metafísica. É a essência da vida, no fundo. Desta questão maior que é estarmos em transformação e a transformação maior ser a da morte. Mas vivemos com ela efectivamente, porque sabemos que vivemos da morte, nos alimentamos dela. A morte é necessária à vida. Vida e morte são um. Se pensarmos nos outros seres vivos dos quais dependemos para a nossa sobrevivência física, sabemos isso.

É interessante esse pensamento, vivemos com a morte...

Sim, podemos dizer que nascemos para morrer. Inevitavelmente teremos que morrer. Morrer é deixar de ter esta capacidade de estarmos a dialogar aqui. Para mim a morte é uma mutação, uma mutação orgânica. No sentido em que o Lavoisier falava, “Nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. A arte mantendo a sua realidade física, as coisas mantendo a sua realidade física vão dizendo outras coisas. Consoante a circunstância da interrogação que se coloca.

Este trabalho resulta precisamente da intriga que o seu trabalho me provocou em 2001 no Centro Galego de Arte Contemporânea. Procurei chaves para entender o Alberto Carneiro...

Sobre mim não, sobre a minha obra. Não é o Alberto Carneiro que está aí, é a minha obra que está aí.

Mas não acha que existe uma certa indissociabilidade entre o artista e a pessoa?

Há sempre, sem dúvida. Em toda a gente.

Existem artistas que parecem dois...

Pessoalmente, não acredito.

Nem fingido?

Bem, a obra poética é sempre um fingimento. Até porque é uma construção. A obra de arte é uma segunda natureza. Mais ninguém faz obras de arte senão um ser humano adulto. As crianças não fazem obras de arte. A arte passa por um processo cultural de concepção por um lado, e de conceito por outro: de consciência. Eu não posso confundir a minha obra com a própria natureza. A origem pode ser a mesma, a identificação pode estar lá, mas eu não a posso confundir porque a natureza é a natureza. Esta laranjeira que está aqui à frente renova-se todos os anos, caem as folhas, vêm folhas novas, cresce mais um pouco, a seiva continua a correr para cima e para baixo, para todos os lados, dá laranjas na época precisa, dependendo sempre das condições climáticas, se está mais calor ou mais frio, etc. A natureza é previsível neste sentido. Até mesmo nas catástrofes, por um processo através do qual a própria natureza se regenera e vai estabelecendo os equilíbrios indispensáveis a sua continuação.

Por outro lado o ser humano esquece-se muitas vezes que é natureza ele mesmo. Eu não sou diferente desta laranjeira, fazemos parte de um mesmo *ecossistema*. De qualquer coisa da qual estamos dependentes. Essa laranjeira não estaria aí se eu não estivesse aqui, porque fui eu que a plantei. E plantei por uma determinada necessidade, que não é artística nem somente prática, mas é uma necessidade sensível que coincide em muito com muitas das coisas que eu faço no meu próprio processo artístico. De construção de obra, da obra de arte. Mas a obra de arte é uma assunção minha, no extremo. Seja qual for o processo através do qual ela é desenvolvida é o extremo de uma identificação minha que já é outra. Tem um carácter que não é natural, na sua raiz tem um carácter abstracto. Quando digo abstracto, falo de considerações que têm que passar para além de um encantamento, para além da contemplação. Passar por um outro processo, o processo mental.

A obra de arte corresponde, no meu entendimento, a uma necessidade profunda. Por experiência pessoal, a obra é profundamente autobiográfica, no sentido em que faz parte da minha existência e é consequente dessa mesma existência. É consequente das vivências que eu fiz através dessa existência. E é consequente das considerações sobre todo o meu passado, inclusivamente o passado genético que não é consciente em mim

mas é activo nos meus processos de realização. São todas estas considerações que fazem com que eu me tenha afastado da obra como forma, de procurar uma forma, ou de procurar a beleza nessa forma. Não acredito na construção de um ideal de obra. Não acredito nesse processo, porque é ilustrativo, redutor da minha própria liberdade de criação.

Acredito que a comunicação estética se faz através de trocas de energia, trocas de informação, porque qualquer obra varia com o quadro do espectador, com o quadro cultural que o espectador transporta. Eu acredito de facto neste princípio da energia. Como me identifico muito com a energia da matéria. A forma desta laranjeira corresponde a muita coisa, a uma relação entre um dentro e um fora, entre as condições de envolvimento atmosférica, de solo, de rega, etc. Nenhuma laranjeira tem a forma igual à outra, sendo todas identificáveis como laranjeiras. Quando eu vou mais longe nas indagações verifico que essa forma resulta dessa reciprocidade de energias entre um dentro e um fora, entre todas as condições de existência da laranjeira. A obra de arte também funciona assim no seu processo de comunicação e, portanto, quando eu trabalho uma árvore, o que eu tenho que procurar entender à partida é que árvore é, como é que ela cresceu, quais são as forças em presença, que energia é que está dentro dela e pode transitar como ser de criação. Eu procuro nunca pôr em causa a imagem da própria árvore, mesmo com todas as mutações por que passe a matéria, porque me é importante essa identificação e a presença do espírito da árvore. Depois podíamos multiplicar também as razões, mais uma vez simbólicas, arquetípicas, porque a árvore funciona de facto com essas forças em, praticamente, todas as civilizações. O que me interessa é libertar essa energia, é encontrar dentro dela ou, através dela, essa força. É por isso que muitas vezes eu demoro muito tempo a deixar que a obra saia. Deixar que a obra se liberte de mim. Não sou eu que me liberto dela, é ela que se liberta de mim. Às vezes é um namoro de anos, fico à espera que a matéria responda, que vá respondendo e eu vou dando também respostas. As respostas não são em função de uma forma, são em função das energias que se vão revelando, em função das mutações que eu mesmo vou tendo e, paradoxalmente, relativas à forma, porque não me posso libertar, nem devo, em circunstância alguma, das minhas condições de homem culto relativamente às coisas da arte e à história das formas, por exemplo.

Voltando às influências, e incidindo sobre a história da escultura, eu posso dizer que as minhas influências são muitas, podem passar pelas artes primitivas, pela arte grega, pela arte egípcia, pela arte da renascença, pela arte românica, pode passar pelo Giacometti, pelo Bernini, pelo Brancusi, como pode inclusivamente passar por certo Rodin...

Referência no trabalho ao Brancusi, não como influência directa...

O Brancusi tem um papel importante. Não na forma. Como o Giacometti, e não há nada semelhante formalmente entre o meu trabalho e o dele. No entanto, foi um dos escultores que mais me influenciou. Precisamente por esse lado da energia, do modo como ele se relaciona com a matéria e tira dela as coisas essenciais. O que acontece com o Brancusi também.

O Bernini, também a partir das suas pistas. No entanto a analogia feita relaciona-se com o êxtase e a sua ligação à questão da anamnese, ao facto de ser um momento extático, que pode surgir em qualquer altura. O atingir do momento de transformação em escultura...

...Da metamorfose. É esse lado que me cativa e me prende ao Bernini. Quando se aprofunda a obra do Bernini percebemos que mesmo no retrato ele capta um momento de transição e é isso que me interessa. Isto é, aquilo que ainda não aconteceu e que vai transcender o acontecido. Que está no *Apolo e Dafne*, está no *Êxtase de Santa Teresa*, para além de uma mestria excepcional, inclusivamente técnica, de realização da obra.

Eu gostaria de dizer algo que está referido no seu estudo. O facto de eu ter aprendido a manobrar os utensílios, particularmente aqueles do domínio da madeira, da matéria da árvore, que foram aprendidos de uma maneira implícita, por osmose da pele, ao longo de muito tempo, permitiram-me interiorizar procedimentos tecnológicos sobre os quais eu escuso de pensar e que transcendendo naquilo que poderia ser um virtuosismo sem consistência. Aliás foi uma coisa que a dada altura me ocupou muito, porque eu saí da oficina de santeiro com virtuosismo tecnológico e foi preciso depois superá-lo, isto é, foi preciso tomar consciência que não era por aí que eu podia realizar a obra. Não era através do virtuosismo, era com o domínio dos instrumentos que é uma coisa diferente, aquilo a que eu chamo o saber do ofício. Capacidade de transcender a coisa através de um domínio tão integrado que o instrumento se torna uma real extensão do corpo como um saber fazer e não como qualquer virtuosismo. Isto é uma questão que raramente foi abordada, porque as pessoas não chegam lá facilmente.

A minha passagem pela oficina de santeiro e a possibilidade de ter aprendido um ofício e por ele a matéria árvore ser interiorizada em mim, primeiro porque eu tenho de facto com a árvore uma relação que é muito antiga, natural, que com certeza antecede o meu nascimento, e depois porque a mantenho. Não é por acaso que estou a viver aqui e que

planto as minhas árvores, que cuido delas, que me relaciono intimamente com elas, que falo em surdina com elas, que me encosto a elas, que as abraço. Esta relação é uma necessidade profunda e a tecnologia, bem como as ferramentas que uso para as transformações necessárias, estão interiorizadas nesse processo. Quando faz a aproximação à caligrafia chinesa ao seu processo de aprendizagem, a essa decantação, trata-se de facto de uma decantação preciosa para chegar ao gesto não-gesto. De chegar à suprema coisa de fazer sem-fazer, isto é complexo, mas é isso. Esta coisa está também presente no fazer da obra de arte. Por isso eu digo que a pessoa, autor e fruidor, na sua identidade mais profunda, nunca se separa da identidade da obra, se a procurarmos está lá para sempre. Nunca podemos separar o homem da obra. Um e outra estão em reciprocidade para a existência da arte. Não quer dizer que pelo homem se possa explicar a obra, não é isso. A obra, nessa reciprocidade, incorpora o que decorre das vivências estéticas fundamentais da pessoa no contexto de arte em que ela vive. A eternidade é da obra. Ela abre-se no tempo para todos os seus fruidores, também seus autores nos momentos de reciprocidade. Mas o primeiro autor está sempre lá e não precisamos de conhecer a sua biografia, pois a obra fala-nos dele pois ela é também sua carne e seu espírito.

Ainda agora tive oportunidade de ver a grande exposição do Caravaggio em Roma, ele é para mim um paradigma, tenho uma profunda identificação com a sua obra.

Mais uma vez, coloquei essa questão da identidade do autor pela obra e ele, Caravaggio, está lá com todo o seu carácter. Aquele ser, com aquela história e morte trágicas, por via do seu carácter e da sua independência, que é a da sua obra também como afirmação de si mesmo. Ele está lá na sua inteireza, com as suas grandezas artísticas e as suas fraquezas humanas.

Vemos a Capela Sistina e está lá o Miguel Ângelo. Vemos a Stanza do Rafael e está lá o Rafael. Por aí fora. Falo das obras do passado porque essas a história já as autenticou.

E um Donald Judd, está lá?

Não sei, deve estar. Esperemos.

Sim, deve estar, até porque a obra do Donald Judd foi feita no sentido da renovação. Devemos considerar a importância que ela tem na expansão do campo da arte. Essa contribuição está lá e ninguém a vai tirar mais. O que se passa é que quando analisamos as obras do passado verificamos que a obra de um Miguel Ângelo, como a obra de um Piero de la Francesca, como a obra de um Leonardo, como a obra de um Rafael, como a obra de um Bernini, fazem sínteses. E há muita formiga que trabalhou

para aquilo, que não aparece nem pode aparecer, porque de facto não teve a grandeza do génio para chegar lá, mas contribuiu para que o génio lá chegasse, é preciso não esquecer este lado da história. Ninguém faz nada sozinho, esse é o âmbito ético destas questões, que a mim me preocupa muito. Eu não faço a minha obra sozinho. Tudo isto é autobiográfico, idiossincrásico, pode ser mais ou menos, mas eu também sou o produto de uma circunstância determinada, de um percurso determinado, duma relação constante entre forças que vêm de fora e forças que estão dentro. Eu também faço a minha obra com a contribuição dos outros, mesmo com aqueles que não pensam a arte.

Em relação ao trabalho...

O seu trabalho é muito interessante, até mais que interessante, está bem escrito, claro, escoreito. As aproximações que são feitas e as relações têm nexos. Têm nexos e sexo, para usar uma expressão do Henry Miller. Porque nexos sem sexo vale pouco. O Apolo sem o Diónisos não serve para coisa nenhuma!

Ao começar a escrever a análise da obra Sobre os Rios deparei com um escrito de Hölderlin, Os Fragmentos de Píndaro, onde ele compara os centauros à força de um rio...

... Eu tenho uma paixão imensa pelo Hölderlin, desde a primeira vez que tive oportunidade de o ler nas traduções do Paulo Quintela.

... nesta comparação, onde, e comparando com a sua obra, há uma evidência do corpo mas também há uma evidência do rio. O rio desgasta, fende a madeira...

O rio cria obra. Cria obra plástica. A água é tão criativa. A água sobre a terra...

...Substância sem forma que imprime forma...

Imprime forma pela energia, pelos movimentos recíprocos de energia com a terra.

Outra questão analisada é a complementaridade e o rigor do título das obras e a sua relação com a obra.

Os títulos são sempre dados à posteriori.

Mas o título faz parte integrante da obra...

Faz parte da obra e é um indício que não conforma a leitura mas que a pode orientar. Ou dar-lhe um princípio, no fundo a minha ideia é essa. Mesmo quando eu tenho títulos programáticos como *Um Campo Depois da Colheita para Deleite Estético do Nosso Corpo*, ou quando digo *Uma Floresta para os Teus Sonhos*, numa clara oposição entre o título e a realidade física da obra, que é o contrário do *Canavial*. Também aqui o título é programático, O *Canavial: Memória/Metamorfose de um Corpo Ausente*, que aliás também focas no capítulo do taoismo, a ideia do corpo ausente e depois o corpo do espectador recriando a obra, esta é uma questão que poucos entenderam, porque, como dizia o José Ernesto⁶³⁷ numa carta que me escreveu, “Alberto tem paciência mas os críticos são todos preguiçosos.”

Uma das questões que ressaltou na sua obra quando estive a filmá-la foi o som. Embora não explícito, a escultura responde também sonoramente ao toque.

Sempre houve da minha parte uma preocupação nesse sentido. Sempre associei todos os sentidos à percepção da obra.

Aqui neste trabalho eu estabeleço uma relação com Um Campo Depois da Colheita... porque foi uma das coisas que me marcou, para além do cheiro, foi o caminhar por aquela obra e o som que emitia...

...O contacto corporal com a matéria. A questão sonora foi assumida por mim em alguns trabalhos, o *Caderno Preto* incorpora algumas obras onde tal está presente.

No Corpo Mandala refiro de novo as questões do Vazio, do corpo ausente...

Efectivamente é o meu corpo que está lá dentro. Ausente e presente.

Mais uma vez a referência ao Canavial como o princípio desta abordagem, de trabalhar o vazio...

⁶³⁷ Ernesto de Sousa – crítico e artista plástico.

O cheio pelo vazio. Agora andam para aí a dizer, e finalmente o dizem, que essa é a grande obra da arte contemporânea portuguesa. Quanto ao tempo do seu aparecimento é, sobre o resto não sei. É a obra de rompimento com a situação da escultura portuguesa, como se vai reconhecendo.

Na sua escultura e, voltando à análise que faço a partir de um poema do Wang Wei, o homem está sempre presente através das marcas impressas na matéria...

O corpo está sempre presente nessas marcas, inevitavelmente. Toda a arte é abstracta, toda a arte é figurativa e nessas dimensões sempre imagem do homem e propósito da sua vontade. Quando digo figurativa, quero dizer que toda a arte significa através de figuras. Não há percepção sem que a figuremos dentro de nós como imagem que se consubstancia na nossa necessidade estética e é aceite ou recusada segundo os dados da nossa cultura, da própria mundividência. Quando digo abstracta acentuo o carácter de transcendência da obra de arte relativamente ao momento, à circunstância de uma sua determinada significação. A obra de arte permanece no tempo sem tempo pela integração e superação das circunstâncias de todos os lugares. São as componentes abstractas da obra de arte que garantem a sua permanência para sempre, a renovação do seu significar, a resposta estética em qualquer lugar em tempos diferenciados. Dito de outro modo: a obra de arte figura para o momento e abstractiza-se para superar as circunstâncias de todos os momentos. Sem essas qualidades a obra de arte não é um.



Fig.75 – Oficina de Alberto Carneiro, 2010.
Esculturas para exposição na Fundação Serralves em 2011.